پاکستانی اُردو غزل: موسیقی کے تناظر میں

تحقیقی مقالہ برائے ایم فل (اُردو)

مقالہ نگار

طارق ایوب خان

نگران

ڈاکٹر محمد سفیان صفیؔ

معاون نگران

ڈاکٹر نذر عابدؔ

شعبۂ اُردو

ہزارہ یونی ورسٹی، مانسہرہ

۲۰۱۷ء

فہرست ابواب

✵ دیباچہ ۴

📖 باب اوّل:

شعر و موسیقی؛ تمہیدی مباحث .... ۶ تا ۴۸

✵ شعر کا تعارف و ہیئت ۷

✵ شعر کی معنویت اور اہمیت ۱۳

✵ غزل کی روایت و تعارف ۱۹

✵ غزل کی ہیئت ۲۹

✵ غزل گائیکی ۳۰

✵ موسیقی: تمہید و تعارف ۳۶

✓ حوالہ جات ۴۹

📖 باب دوم:

پاکستانی اُردو غزل گائیکی: ۱۹۴۷ء تا ۱۹۶۰ء .... ۵۳ تا ۷۳

❖ ریڈیو پاکستان کی خدمات ۵۴

❖ فلم انڈسٹری کی خدمات ۶۳

❖ ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات ۷۲

✓ حوالہ جات ۷۴

📖 باب سوم:

پاکستانی اُردو غزل گائیکی: ۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۰ء ..... ۷۶ تا ۱۲۲

❖ فلم انڈسٹری کی خدمات ۷۷

❖ ریڈیو پاکستان کی خدمات ۹۳

❖ ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات ۱۱۰

✓ حوالہ جات ۱۲۳

📖 باب چہارم:

پاکستانی اُردو غزل گائیکی: ۱۹۸۰ء تا حال ..... ۱۲۹ تا ۱۶۸

❖ پاکستان ٹیلی ویژن کی خدمات ۱۳۰

❖ ریڈیو پاکستان کی خدمات ۱۵۵

❖ ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات ۱۵۷

✓ حوالہ جات ۱۶۹

📖 باب پنجم:

حاصلِ تحقیق ..... ۱۷۴ تا ۱۷۸

✵ کتابیات ..... ۱۷۹ تا ۱۹۲

دیباچہ

کتب بینی کا شوق بچپن سے تھا۔ میٹرک کے زمانے تک اپنے اسکول کی لائبریری کی کوئی کتاب ایسی نہ تھی جو پڑھ نہ رکھی ہو۔ اسی طرح موسیقی سے بھی ضرورت سے زیادہ لگاؤ تھا۔ کالج دور میں باقاعدہ موسیقی سیکھنا شروع کر دی، لیکن اس وقت احساس ہوا کہ یہ تو بہت مشکل علم ہے اور فطری میلان نہ ہو تو یہ علم سیکھنا ناممکن ہے۔ اسی وجہ سے استاد سلامت علی خاں جیسا نابغۂ روزگار گلوکار بھی یہ کہنے پر مجبور ہو گیا کہ "موسیقی ایک سمندر ہے اور میں اس کے کنارے پر کنکریاں چن رہا ہوں۔"

ادب سے لگاؤ کا سفر اُردو میں ایم اے کرنے اور پھر یہی مضمون کالج میں پڑھانے پر منتج ہوا: اور اسی کو کافی سمجھ لیا۔ سفیان صفی صاحب سے ارادت مندانہ تعلق ایک زمانے سے تھا۔ جب بھی ملتے تو ان کا یہ اصرار ہوتا کہ ایم اے کافی نہیں ہے، آگے بڑھو، مزید پڑھو۔ صفی صاحب ان دنوں یونیورسٹی میں پڑھا رہے تھے۔ آخر ان کے اصرار پر یونی ورسٹی پہنچ گئے۔ جہاں نہایت مہربان اور محبین اساتذہ، خوش مزاج اور خوش گفتار، صدرِ شعبۂ اردو، پروفیسر ڈاکٹر نذر عابد، ڈاکٹر محمد الطاف، ڈاکٹر محمد رحمان سے ملاقات ہوئی اور بہت کچھ سیکھنے کا موقع ملا۔ وقت پر لگا کر اُڑ گیا اور تحقیق کا مرحلہ آن پہنچا۔ مقالے کے موضوع کے انتخاب کا وقت آیا تو ایک دوست نے مشورہ دیا کہ وہ موضوع چنو، جس سے تمہیں ذاتی دل چسپی ہو تاکہ بخوشی اسے نبھا سکو۔ غزل کی شاعری سے سننے، کہنے اور گانے کی حد تک دل چسپی تھی۔ اس لیے یہی چن لیا کہ کیوں نا غزل کی وہ شاعری جسے گانے کے لیے چنا گیا، اس کا گائیکی اور موسیقی کے تناظر میں جائزہ لیا جائے۔

ابتدا میں کام بہت آسان نظر آیا مگر جب کرنے بیٹھے تو دشواریاں نظر آئیں۔ کیوں کہ مقالوں کا حوالوں سے بہت گہرا تعلق ہے اور موسیقی کے میدان میں اتنا کام نہیں ہوا جتنا تنقید و تحقیق کے میدان میں ہوا ہے۔ اس موضوع پر کتابیں بہت ہی کم ہیں اور کئی اتنی پرانی ہیں کہ انہیں سمجھنا تقریباً" ناممکن ہے۔ ادھر ان غزلوں پر نگاہ ڈالی تو اس قدر کام دکھائی دیا کی احاطۂ تحریر سے باہر نظر آیا۔ یہاں بھی صفی صاحب کا تعاون شاملِ حال رہا۔ انھوں نے حوصلہ دیا۔ مختلف لائبریریوں تک رسائی فراہم کی، کئی کتابوں سے متعارف کرایا اور یوں یہ سلسلہ آگے بڑھا۔

غزل کی شاعری، موسیقی اور غزل گائیکی یہ ایسا موضوع تھا جس پر اس سے پہلے کام نہیں ہوا۔ موسیقی بہت تاثیر رکھتی ہے لیکن اسے سیکھنے کے لیے بے پناہ شوق اور محنت درکار ہے۔ کتنے ہی ایسے لوگوں سے میں مل چکا ہوں جو عملی طور پر کوئی ساز بجانا یا گانا، نہیں جانتے لیکن کانوں سے سروں کو اس طرح شناخت کر لیتے ہیں کہ حیرانی ہوتی ہے۔ میرا ایک جواں مرگ دوست عثمان ستار بھی یہ خوبی رکھتا تھا۔ ہم نے سوشل میڈیا پر ایک فورم "ہر تان ہے دیپک" کے نام سے بنا رکھا تھا۔ اس میں تمام ارکان ایسے تھے جنھیں کلاسیکل موسیقی کا شوق تھا۔ مختلف راگوں کی بندشوں، پکا گانے والوں پر طول طویل گفتگو ہوتی، جس سے نو واردوں کو سیکھنے کا موقع ملتا۔ عثمان کی موت کے بعد اب وہ سلسلہ اس قدر کار آمد نہیں رہا۔ اس فورم میں کچھ ایسے اصحاب بھی شامل تھے جو استاد یا گھرانے دار تھے۔ انھوں نے ہماری گفتگو میں کبھی حصہ نہیں لیا؛ مبادا کوئی کام کی بات یہ ہم سے نکلوا نہ لیں۔ اس ملک میں ظلم یہ ہے کہ اپنے کام کی انفرادیت قائم رکھنے کے لیے استاد، شاگرد تو کجا، اپنی اولاد سے بھی چھپ کر ریاض کرتے تھے۔ اور جب مر گئے تو ان کے بچوں نے (کیوں کہ اور کوئی کام بھی تو نہیں آتا تھا) اجداد کے ساز اٹھا کر الٹا سیدھا، جو کان پڑا تھا گانا شروع کر دیا۔ عوام نے یہ سمجھ کر کہ خاں صاحب لوگوں کی اولاد ہیں، ٹھیک ہی گاتے ہوں گے، قبول کر لیا۔

جہاں سکھانے کا یہ معیار ہو وہاں یہ علم کیسے پھیلے گا اور کیسے ترقی کرے گا۔ قصہ مختصر، اس ملک میں کوئی موسیقی سیکھنا بھی چاہے تو وقت اور روپے کے زیاں کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ ایسے حالات میں یہ کتاب ایک طرح سے ایک ایسی کوشش ہے کہ جو غزلیں ایک زمانے سے ہم سنتے آ رہے ہیں، ان کے بارے میں متعلقات کہ شاعر کون ہے؟ کس نے گایا؟ کس نے دھن بنائی؟ کون سا راگ ہے؟ اسے گانے کا وقت کیا ہے؟ اور کیسا مزاج یا تاثیر رکھتا ہے۔ اور کلام بھی پوری صحت کے ساتھ یکجا کیا جائے۔

مشفق اساتذۂ کرام کی حوصلہ افزائی کے تشکر کے ساتھ ساتھ اپنے دوست ساجد حمید ساجدؔ کا ذکر نہ کرنا بھی نامناسب ہو گا، جو میرے لیے گاہے گاہے اپنا قیمتی وقت نکالتا رہا۔

طارق ایوب خان
اسکالر ایم فل (اُردو)
شعبۂ اُردو ہزارہ یونی ورسٹی مانسہرہ

باب اوّل

شعر و موسیقی: تمہیدی مباحث

شعر کا تعارف و ہیئت:

شعر کی ایجاد کے بارے میں یہ قول بھی پیش کیا جاتا ہے قابیل نے ہابیل کو قتل کیا تو حضرتِ آدم نے اس کے مرثیہ میں شعر کہا، جو سریانی زبان میں تھا۔ لیکن بعض لوگ اس بات کے انکاری ہیں: وہ کہتے ہیں کہ پیغمبر اس بات سے معصوم ہیں۔ لیکن اس سے صرفِ نظر شعر زمانوں سے کہا جارہا ہے اور وقت کا دھارا اسے کبھی روک نہیں پایا بلکہ ہر زمانے میں شانۂ گیسوے شعر کے لیے بڑے بڑے نامی گرامی اہلِ علم پیدا ہوئے اور شعر و ادب کے دامن کو گل بوٹوں سے مزیّن کرتے اور اسے ترقی دیتے رہے۔ شعر کو ہر دور میں پسند کیا گیا، سراہا گیا۔ شاعر نے وارداتِ قلبی کا اظہار کر کے حظ اٹھایا تو سننے سراہنے والوں نے اس شعر کا مزا لیا اور اسے یاد کر کے جگہ جگہ دہرایا۔ دونوں افراد، شاعر اور سامع کے اس اشتراک سے شعر کو رواج اور اپنائیت نصیب ہوئی۔ بعض لوگوں نے اس کی مذمت بھی کی۔ افلاطون جیسا دانا خود شاعر ہوتے ہوئے اپنی مثالی ریاست سے شاعروں کو جلاوطن کرنا بہتر سمجھتا ہے۔ لیکن بعض نے اسے بہت سراہا بھی۔

> "زمانۂ حال میں بعضوں نے شعر کو میجک لینٹرن سے تشبیہ دی ہے۔ یعنی میجک لینٹرن جس قدر تاریک کمرے میں روشن کی جائے، اسی قدر زیادہ جلوے دکھاتی ہے۔ اسی طرح شعر جس قدر جہل اور تاریکی کے زمانے میں ظہور کرتا ہے، اسی قدر زیادہ رونق پاتا ہے۔" (۱)

مولانا محمد حسین آزاد ایک جگہ شعر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اہلِ یونان دو چیزوں پر بہت متعجب تھے، پہلی نبض جو بغیر بولے اندر کا حال بتادیتی ہے اور دوسرا شعر کہ وہی الفاظ ہوتے ہیں جن میں ہم عام گفتگو کرتے ہیں لیکن انھی الفاظ میں ذرا سی ترتیب بدلنے سے اس قدر اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ الفاظ کی یہی بدلی ترتیب جملے کو مصرع بنادیتی ہے اور اس میں اثر آفرینی پیدا کر دیتی ہے۔

> "الفاظ کی تقدیم و تاخیر، قصر و حصر، فصل و وصل، ایجاز و اطناب، استعارہ و کنایہ سے کلام میں جو بلاغت پیدا ہوتی ہے، ترتیبِ الفاظ کا اثر معانی پر پڑتا ہے، الفاظ پر نہیں پڑتا، یعنی جس نے ترتیب دی اسی نے ان معانی بلیغ کو پیدا کیا۔ علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی۔" (۲)

ہیئت کے لحاظ سے شعر کی عمارت دو مصرعوں پر کھڑی ہوتی ہے۔ مصرع فرہنگِ آصفیہ میں جس کے معنی ایک کواڑ، ایک پٹ، پوری بیت کا نصف آدھی فرد یا آدھا شعر کے ہیں۔ (۳)

"جاننا، دریافت کرنا، کسی باریک چیز کی واقفیت اوراصطلاحی معنی میں وہ سخنِ موزوں و مقفٰی جو بالقصد کہا جائے۔ لیکن بعض کی رائے ہے کہ مقفٰی ہونے کی شرط نہیں ہے۔ جس نے عربی میں سب سے پہلے شعر کہاوہ یعرب ابنِ محظان ہے۔ جس نے فارسی میں شعر کہنا شروع کیاوہ بہرام گور ہے۔ نظم، پد، چھند، گیت، دونا، بیت، دو مصرعہ۔

سراپا کھینچ گیانقشہ قلم سے روے جاناں کا

مشابہ ہو گیاتصویر سے ہر شعر دیواں کا(آباد)"(۴)

شعر کی تکمیل دو عناصر سے ہوتی ہے، پہلا فکری عنصر اور دوسرا فنی۔پہلے میں تخیل، جذبہ، تعقل، مشاہدہ کارفرماہوتے ہیں، یہ تخیل کہیں سے بنابنایا نہیں آتا بلکہ اس میں تخلیق کار ایک پیچیدہ تخلیقی عمل سے گزرتا ہے تب جاکر تخیل تخلیق سے ملتا ہے، شاعر نے کیاخوب کہاہے کہ

خشک سیروں تنِ شاعر کا لہو ہوتا ہے
تب نظر آتی ہے اک مصرعِ تر کی صورت (۵)

فنی عنصر تکنیک، ہیئت اور آہنگ کی یکجائی سے بنتا ہے۔ یہ عناصر بھی کئی دیگر عناصر کے اثرات سے تشکیل پاتے ہیں۔ تکنیک سے مراد طرزِ ادا، روش، اسلوب یابیان کا طریق مراد ہے، یعنی جو شاعر کا مشاہدہ اور محسوسات ہیں انھیں بعینہ قاری یا سامع تک پہنچانے کے لیے کیا طریق اپنایا گیا۔ یہ وہ مہارت ہے جو مواد یاخیال کی بنت اور ترتیب میں معاون ہوتی ہے۔ باطنی طور پر یہ تکنیک فن کار کا ذہن، مزاج، علم اور طبعی میلان کا احاطہ کرتی ہے، اور خارجی طور پر الفاظ کا انتخاب، قواعد کی پابندی، زبان کا شعور، عروضی احتیاط، ترتیب و تہذیب اور آرائشی عناصر کامہارت سے استعمال ہے۔

ہئیت کے لغوی معنی حالت، ساخت اور بناوٹ کے ہیں۔ شعر کی بناوٹ میں اس کا عروض یاوزن بہت اہمیت رکھتاہے۔ یہ بات تو طے شدہ ہے کہ شعر کاوزن میں ہوناضروری ہے۔ کلامِ موزوں ہو۔

"شعر کے لیے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لیے بول، جس طرح راگ فی حدِ ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں اسی طرح نفسِ شعر وزن کا محتاج نہیں۔ قدیم عرب کے لوگ یقیناً "شعر کے یہی معنی سمجھتے تھے جو شخص عام سے بڑھ کر مؤثر اور دل کش تقریر کرتا اسی کو شاعر جانتے تھے۔"(۶)

شعر کے لفظی معنی دانائی کی بات کے بھی ہیں کیوں کہ بڑے بڑے صوفیوں اور بزرگوں نے اسے شعار کیا اور اس میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ معرفت اور وارداتِ قلبی کی کیفیات شعر کے پردے میں بیان کیں۔ اس لیے شعر میں یا تو کوئی بامقصد بات ہو یا کوئی لطف و انبساط کا پہلو ہو تو شعر ہے ورنہ بے کار اور مہمل ہے۔ انسانی جذبات و احساسات کا بخلوص اظہار ہو۔ مختلف علما و شعرا نے شعر کی اپنے اپنے انداز میں تعریف کی ہے، قدیم عرب میں کوئی بھی دانائی کی ایسی بات جو بیان میں بھی اعلیٰ ہو اسے شعر ہی کہا جاتا تھا۔ اسی لیے حضور صلی اللہ علیہ وسلم نے اوّل اوّل جب خدا کا کلام سنایا تو لوگوں نے آپ کو شاعر ہی کہا۔ مولانا حالیؔ "مقدمہ" میں خلیل بن احمد کے شعر کے بارے میں کی گئی تعریف لکھتے ہیں کہ شعر وہ ہے جو مصرع کے شروع کے الفاظ سے ہی سامع کو پتا چل جائے کہ قافیہ کیا ہو گا۔ لیکن یہ ایک بہت ادنٰی تعریف ہے۔ ایک اعلیٰ شعر کا قافیہ سامع نہ بتا سکے تو شعر ادنیٰ اور ادنیٰ شعر کا قافیہ سامع بتا دے تو وہ اعلیٰ نہیں ہو سکتا۔ لہذا یہ تعریف مدلّل نہیں ہے۔

"ہمارے نزدیک ابنِ رشیق کا قول سب سے عمدہ ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

"شعر وہ اعلیٰ ہے جو پڑھا جائے تو ہر شخص کو یہ خیال ہو کہ میں بھی ایسا کہہ سکتا ہوں مگر جب ایسا کہنے کا ارادہ کیا جائے تو معجز بیان عاجز ہو جائیں۔ حق تو یہ ہے کہ ابنِ رشیق نے جس خوبی اور لطافت سے عمدہ شعر کی تعریف کی ہے اس سے بہتر تصور میں نہیں آسکتی۔ گویا جس رتبہ اور پایہ کے شعر کی اس نے تعریف کی ہے، اسی رتبہ اور پایہ کا شعر اس کی تعریف میں انشا کیا ہے۔

فَاِذاقِیلَ اَطمَعَ النَاسَ طُرَاً

وَاِذَایُمَ اَعجَزَ المُعجِزِینَا" (۷)

درج بالا میں شعر کی جو تعریف ہے اگر مولانا حالیؔ کی اس تحسین اور داد کو دیکھ کر اسے تسلیم کر لیا جائے تو ایسے شعر کو اردو شاعری میں سہلِ ممتنع کہتے ہیں۔ جو اتنا آسان نظر آئے کہ ہر ایک یہ کہے ایسا تو میں بھی کہہ سکتا ہوں لیکن کہنے کی کوشش کی جائے تو ناممکن ہو۔ اگر اعلیٰ شعر کا تقاضا یہی ہے تو مرزا غالبؔ کا آدھے سے زیادہ کلام بغیر استاد کے سمجھ بھی نہیں آتا پھر وہ تو اس میزان پر پورا نہیں اترے گا۔ ایک بات تو طے شدہ ہے کہ قافیہ شعر کا جزو لازم نہیں ہے۔

"جس طرح صنائع لفظی کی پابندی معنی کا خون کر دیتی ہے اسی طرح بلکہ اس سے بھی زیادہ قافیے کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔"(۸)

قافیے سے ہٹ کر شعر میں کچھ حدود و قیود کا اطلاق ضروری ہے۔ شعر کے دونوں مصرعوں کا موضوع و مواد باہم ایک ہو۔ وزن اور بحر میں پابند ہو۔ وزن اور بحر سے خارج کوئی شاعری ہے تو اسے کم از کم شعر نہیں کہا جائے گا۔ اسے آج کل نثرِ لطیف کہا جاتا ہے۔ وزن کا تعیّن مصرع میں ان حرفوں سے ہوتا ہے جو پڑھے جا رہے ہیں اور متحرک ہیں۔ کسی مصرع کا وزن جاننے کے لیے اس میں موجود متحرک حرفوں کو گن لیں۔ آپ کے پاس وزن آ جائے گا۔ ضروری ہے کہ غزل کا ہر مصرع ایک ہی وزن اور بحر میں ہو۔

"وزن عروضیوں کی اصطلاح میں دو کلموں کی حرکات و سکنات برابر ہونے کا نام ہے۔ حرکات اور حروف کا فرق ہو تو حرج نہیں ہے۔ جیسے احسان اور صندوق ہم وزن ہیں۔ لیکن جتنی حرکتیں اور سکون ایک میں ہیں اتنی دوسرے میں ہیں۔ گو دونوں کی حرکتیں مختلف ہیں۔"(۹)

جو متحرک الفاظ ہیں ان کو حروفِ ناطق بھی کہتے ہیں۔ ساکن الفاظ کا وزن نہیں ہوتا۔ لیکن کبھی کبھی وہ ادا اس طرح ہوتے ہیں کہ ساکن ہونے کے باوجود متحرک پڑھے اور گنے جاتے ہیں۔ مثلاً میرؔ کا یہ مصرع دیکھیے۔

کیا رنگ میں شوخی ہے اس کے تنِ نازک کی (۱۰)

اب اس میں رنگ کا گاف جو بظاہر ساکن ہے لیکن ادا ہونے کے لیے اسے متحرک پڑھا جائے گا۔

یاد رہے کہ شعر کا تعلق لکھے ہوئے سے نہیں بلکہ طرزِ ادا سے ہے۔ آواز سے ہے اس لیے کہ یہ ایک صوتی ردھم کے زیرِ اثر ہوتی ہے۔ لفظ لکھے جانے کے فن یعنی فنِ تحریر سے پہلے بھی موجود تھے اور رسم الخط (جس کا مطلب لفظوں کی تصویر بنانا ہے) بہت بعد میں ایجاد ہوا۔ املا دراصل آوازوں کا حرفوں کے ذریعے اظہار ہے۔ مثال کے طور پر یہ ایک فرضی مصرع دیکھیے۔

تنہائی میں اس کا ملنا

تن ہا ای میں اس کا مل نا،

حرکات گنیں تو آٹھ (۸) ہیں اور یہی اس مصرع کا وزن ہے اور یہاں یہ بات بھی سمجھ آ رہی ہے کہ ادا کرتے وقت ان الفاظ کو لکھنے کا طریقہ بہت بدل گیا ہے۔ وزن کی نسبت بحر کا تعلق حرکات اور سکنات کی ترتیب سے

ہے۔ درج بالا مصرع میں گو ساکن حروف کا وزن نہیں ہے لیکن اہمیت ضرور ہے۔ اور اس میں ترتیب یہ چل رہی ہے کہ ایک حرکت بعد ایک سکون ہے۔ لفظ "میں" میں میم کے بعد دو سکون ہیں۔ لیکن سکنات دو بھی ایک ہی سمجھی جاتی ہے۔ مگر ہماری زبان میں ہر لفظ میں حرکات اور سکنات کی مندرجہ بالا صورت حال نہیں ہوتی۔ کہیں دو حرکات کے بعد بھی ایک سکون آتا ہے، جیسے خدا، چلو، جنم، بنے، ہٹو وغیرہ اور کئی الفاظ تو ایسے بھی ہیں کہ جن میں تین حرکات کے بعد سکون آتا ہے، مثلاً "غلَطی، خطَرہ وغیرہ۔ جو مثال ہم نے دی تھی وہ تو نہایت آسان اور سادہ سی بحر ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن کے ان چار ٹکڑوں سے بنی ہے۔

چہرہ دھول سے اٹ جاتا ہے
لیکن رستہ کٹ جاتا ہے [۱۱]

ان سب ضرورتوں کو دیکھ کر لفظوں کی حرکات و سکنات کو مد نظر رکھ کر علمِ عروض بنایا گیا۔ اس علم کا یہ نام اس لیے پڑا کہ اس علم کو وضع کرنے والا خلیل بن احمد مکہ معظمہ میں تھا اور روایت ہے کہ حرم شریف کا ایک پرانا نام عروض تھا۔ اس نے اسی مناسبت یا عقیدت سے اس علم کو موسوم کیا۔ خلیل بن احمد (۱۰۰ء تا ۱۷۰ء) عمان کا باشندہ تھا۔ اس کی زندگی کا آخری عرصہ بصرہ میں گزرا اور وہیں وفات پائی۔ لیکن دورِ حاضر کے ایک بڑے نقاد شمس الرحمان فاروقی اس کی تردید کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارا نظامِ عروض اتنا پیچیدہ، باریک اور وسیع ہے کہ کسی ایک آدمی نے اسے ایجاد کیا ہو گا، ممکن نظر نہیں آتا، یہ بہت سے گمنام لوگوں کی کاوش ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے خلیل نے ان لوگوں سے مستفیض ہو کر اپنے فن اور مہارت سے اس کی تدوین کی ہو۔ مگر ہم خلیل کے اس کام کے معترف ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ خلیل دھوبیوں کے بازار سے گزر رہا تھا اور وہاں اس کے کان میں دھوبی کے کپڑوں پر ضرب مارنے کی آواز پڑی، کسی نے کہا وہ ٹھٹھیروں کے بازار سے گزر رہا تھا، لوہار نے لوہے پر ضرب لگائی اور اس کے کان میں یہ آواز پڑی۔ لوہار والی بات میں زیادہ جان ہے۔ لوہے پر ہتھوڑے کی ضرب سے ٹن کی آواز پیدا ہوتی ہے۔ ٹن میں 'ٹ' متحرک اور 'ن' ساکن ہے۔ ایک دفعہ بس میں ایک آدمی کچھ بیچ رہا تھا۔ ساتھ اپنے دیسی شعر سنا رہا تھا جو وزن کے لحاظ سے بالکل درست تھے۔ اس سے دریافت کرنے پر پتا چلا کے وہ عروض سے تو بالکل ناواقف ہے لیکن اس نے اپنا ایک نظام وضع کیا ہوا ہے جو "ٹن ٹن" اور "ٹناٹن" پر مشتمل ہے۔ یہ دونوں پیمانے بالکل برابر بیٹھتے ہیں فعلن اور فعولن کے۔ کچھ لوگ اس کی وضاحت یوں بھی کرتے ہیں۔

"علمِ عروض لفظ "عروض "کے لغوی معنی (خیمے کی درمیانی چوب سے)مشتق ہے۔شعر کے مصرعِ اولیٰ کے جزوِ آخر کو بھی عروض کہتے ہیں جو شعر کی بناوٹ اور ساخت میں بہت اہم ہے۔اس لیے قیاس کیا جاتا ہے کہ لفظ عروض ایک مدت کے بعد علم اوزان کے لیے عام اصطلاح بن گیا۔"(۱۲)

اور ظاہر سی بات ہے کہ عروض کے وہ قاعدے یا سانچے جن پر الفاظ متعین کیے جاتے ہیں وہ بھی عربی میں ہیں۔

"عقلا نے چند قاعدے مقرر کیے ہیں ان سے وزنِ شعر کی صحت و سقم دریافت ہو جائے۔اس کا نام عروض ہے۔(عین کا فتحہ سے)موجد اس علم کا خلیل بن احمد بصری ہے۔جس نے اس علم کو کوبہ کاری(لکڑی سے ضرب لگانا) کی آواز سے استخراج کیا۔حمزہ بن حسن اصفہانی خلیل کی حق میں "کتابِ تنبیہ "میں لکھتا ہے کہ خلیل نے یہ علم اپنی ایجاد سے نہیں نکالا بلکہ اس نے تصحیف کی ہے۔یعنی علمِ موسیقی اور نغم سے یہ اصول علیحدہ کر کے ان پر ایک فن بنا کر کھڑا کر دیا ہے۔ کیوں کہ دونوں علم آپس میں قریب اور ایک دوسرے کے نزدیک ہیں خلیل کو ان فنون میں بہت مہارت حاصل تھی۔(۱۳)

ہمارے پاس جو عروض کے سانچے الفاظ کی مناسبت سے آئے ہیں انھیں ہم افاعیل کہتے ہیں۔

"خلیل بن احمد نے پندرہ بحور نکالیں جن کے نام یہ ہیں:

طویل، مدید، بسیط، کامل، وافر، ہزج، رجز، رمل، منسرح، مضارع، سریع، خفیف، مجتث، مقتضب، متقارب بعد اس کے چار بحریں اور نکلیں۔"(۱۴)

ہندوستان میں یہ علم عروض اور اردو زبان کی تشکیل پانے سے بھی پہلے موجود تھا اور اس کا نام ہندی میں پنگل کہلاتا تھا۔پنگل کا اثر انھی اصنافِ شاعری تک محدود رہا جو ہندی الاصل تھیں۔

شعر کی معنویت و اہمیت:

بناوٹ کے بعد دوسری اہم اور سب سے اہم شے معنویت ہے اور معنویت سے اثر پیدا ہوتا ہے۔ لفظی صنائع بھی از حد ضروری ہیں اور ایسی فنی تکنیکیں ہیں جس سے شاعر کی مہارت اور مشق کا پتا چلتا ہے۔ لیکن سراسر صنائع لفظی کی تلاش سے شعر کے معنی اور اثر دونوں میں کمی آجاتی ہے۔ صنائع بدائع کاریگری ہے اور شعر کہنا ایک الہامی عمل ہے جسے ہم آرٹ یا فن کہہ سکتے ہیں، اسی آرٹ کی اس سے پہلے تکنیک کے زمرے میں وضاحت بھی کی گئی ہے اور اس تکنیکی کاریگری میں آرٹ اور کرافٹ دونوں آجاتے ہیں۔ آرٹ ایک لاشعوری عمل ہے اور کرافٹ شعوری۔ ٹی ایس ایلیٹ اس بارے میں کہتا ہے کہ شاعر میں شعوری اور لاشعوری عمل دونوں ایک ساتھ ہو رہے ہوتے ہیں۔ ایلیٹ بڑے شاعر کی تعریف کرتا ہے کہ بڑے شاعر کو پتا ہوتا ہے کہ کہاں شعوری محرکات کے تابع رہنا ہے اور کہاں لاشعوری محرکات کے۔ کانٹ کا خیال ہے کہ فن پارے کا حسن اس کی ہیتِ اظہار میں مضمر ہے۔ فن حسن کی آزادانہ تخلیق ہے اور بجائے خود اپنا مقصد۔ اور اس حسن کی تخلیق حواس، تخیل، بصیرت اور احساسِ متحرک توازن کا نتیجہ ہوتی ہے۔ یہ تحرک فن پارے کو باطنی اور بیرونی دونوں سطحوں پر ہئیت کا ایک انفرادی حسن عطا کرتا ہے۔

> "فرائیڈ اور ینگ دونوں نے اس نکتے کی وضاحت کی ہے کہ خواب اور بے داری، شعور اور لاشعور یا حقیقی اور غیر حقیقی تجربوں میں دراصل وہ فاصلہ نہیں جو عام زندگی میں نظر آتا ہے۔ فن ان کے درمیان پھیلے ہوئے اجنبیت اور لاتعلقی کے فاصلوں کو عبور کر کے ایک کلی صداقت کی تعمیر کرتا ہے۔ شیلر کے لفظوں میں یہ پورے انسان کی سرگزشت ہے۔ کروشے نے بھی سب سے زیادہ توجہ اسی حقیقت کے اثبات پر صرف کی تھی کہ حسن یا فن اظہارِ ذات کا نام ہے اور حسن کے مدارج نہیں بلکہ یہ ایک مکمل اور ناقابلِ تقسیم اکائی ہے۔ اسی طرح فن بھی خود مکتفی اور قائم بالذات جمالیاتی وحدت ہے، جس کو اقسام میں نہیں بانٹا جا سکتا۔"(۱۵)

انیسؔ کا شعر دیکھیے۔ گرمی کی شدت کا بیان کرتے ہیں۔

سرخی اڑی تھی پھول سے سبزی گیاہ سے
سایہ کنویں میں اترا تھا پانی کی چاہ سے (۱۶)

سرخی، پھول، سبزی، گیاہ کی مثالیں صنعتِ مراعاۃ النظیر اور سائے کا کنویں میں نیچے جانا کہ پانی پینا چاہتا ہے، صنعتِ حسنِ تعلیل اور رعایتِ لفظی دیکھیے ایک مصرع میں دو ایسے الگ الفاظ ہیں مگر معنی ایک ہے، استعمال جدا، کنواں اور چاہ۔ اس طرح کی معنویت اور استادانہ صنعت گری سے انیس اور دبیر کا کلام بھرا پڑا ہے۔ لفظوں کا ایسا استعمال جس سے ان میں تاثیر آجائے یہی علم البیان کہلاتا ہے۔ جس میں الفاظ اپنے حقیقی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ الفاظ کے وہ معنی سامنے آتے ہیں جو لغوی نہیں ہیں، اشارہ کنایہ، مجاز مرسل، استعارہ اور تشبیہ کا سہارہ لے کر معنی کی نت نئی بو قلمونیاں سامنے لائی جاتی ہیں۔ اساتذہ کا کلام دیکھنے سے پتا چلتا ہے کہ ان کے ایک ایک مصرع میں ایک لفظ بھی فالتو نہیں ملتا جو جو لفظ بھی انھوں نے دروبست سے کھپایا ہے، اپنی پوری معنویت کے ساتھ شیرازہ شعر ہونے کے بعد مجموعی تاثر کا حصہ بن جاتا ہے۔

"شعر ہمارے انتہائی لطیف ترین جذبات کے اظہار کی ایک جمالیاتی شکل ہے۔ ادبیات کا تعلق انسان کے احساسات اور جذبات سے ہے۔ یہ احساسات و جذبات ہی ہیں جو ہمیں خام مواد فراہم کرتے ہیں۔ جن سے شعر و ادب کے تاج محل تعمیر ہوتے ہیں۔"(۱۷)

اس حسن میں بہت سا ہاتھ شاعر کے تخیل اور ذوق کا بھی ہے۔ شعر میں فن کار نے صناعانہ کمالات سے ایک نئی دُنیا پیدا کی ہوئی ہوتی ہے۔ لفظ و معنی کا ایک خوبصورت جہان اس طرح بنایا ہوتا ہے جیسے ایک مصور اپنی پینٹنگ میں بناتا ہے۔ اور یہ حسن انسان کے فطری احساسِ جمال کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ حسن چاہے کسی منظر میں ہو، کسی چہرے میں، کسی عمارت، کسی نغمہ میں یا شعر کے لفظوں میں، اس کا اثر حساس دلوں پر ضرور پڑتا ہے۔ احساسِ جمال ہر شخص کے پاس انفرادی ہوتا ہے۔ یہ الگ بحث ہے کہ کسی میں کم ہوتا ہے کسی میں زیادہ۔ ماحول، تجربہ، مشاہدہ، ذہانت، مطالعہ دوسروں پر فوقیت دیتا ہے۔

"شاعر کی شخصیت بڑی حد تک ماحول کے اثر سے بنتی ہے۔ فن اسی شخصیت کا عکس ہوتا ہے۔ اسی لیے شخصیت کی یہ رنگارنگی فن میں بھی اپنا اثر دکھاتی ہے۔ شخصیت کی رنگارنگی کے زیرِ اثر فن کی رنگارنگی صنفِ غزل کی بھی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ غزل کے ہر دور بلکہ ایک ہی دور کے مختلف غزل گو شعرا میں اس رنگارنگی کا احساس ہوتا ہے۔ اگر یہ صورتِ حال نہ ہوتی تو میرؔ غالبؔ سے اتنے مختلف نہ ہوتے۔"(۱۸)

انسان ایک معاشرتی جانور ہے۔ اسی معاشرے اور اس کے عناصر سے انسان کی تشکیل ہوتی ہے۔ بیرونی عوامل انسان کے مزاج اور رویے پر اثر ڈالتے ہیں۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کے بقول، بیرونی عوامل

سے انسان کے جذبات و احساسات میں ہر وقت موجیں سی اٹھتی رہتی ہیں، انھیں خوب صورت الفاظ کا جامہ پہنا دینا شعر ادب کہلاتا ہے۔ یہاں دو عناصر سامنے آتے ہیں، انسانی احساسات و جذبات اور خوبصورت الفاظ جو کہ علم البیان سے علاقہ رکھتے ہیں۔

"غزل نے متنوع اور رنگارنگ کیفیات کو اپنے دامن میں جگہ دے کر ان جذباتی تقاضوں کو پورا کیا ہے، جو کسی اور صنفِ ادب سے پورے نہیں ہو سکے، ان عشقیہ کیفیات میں آفاقیت ہے۔ ولؔی، میرؔ، سوداؔ، دردؔ، مصحفیؔ، جرأتؔ، غالبؔ اور مومنؔ نے جن عشقیہ کیفیات کو پیش کیا ہے، وہ آج بھی ہمیں اپنی کیفیات معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی تقریر کی لذت کو دیکھیے کہ جو کچھ انھوں نے کہا، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا یہ بھی ہمارے دل میں تھا۔

دیکھنا تقریر کی لذّت جو یہ اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں تھا"(۱۹)

انسانی مزاج کا حصہ ہے کہ وہ آپ بیتی کو لفظوں میں اظہار کا روپ دیتا ہے اور دوسروں کو سناتا ہے۔ اسی لیے شعر و ادب نے جنم لیا۔ یہ انسانی احساسات و جذبات کا اظہار ہے اس لیے انسان کی پسندیدہ چیز ہے۔ شعر کہا جاتا ہے دوسرے فنونِ لطیفہ کی طرح اسے مادی اشیا کی احتیاج نہیں ہے۔ مثلاً "موسیقی سازوں کی محتاج ہے۔ مصوّری رنگ برش کینوس کی۔ لیکن شعر مادی شے نہیں۔ ادھر شاعر نے کہا ادھر سننے والے نے واہ واہ کی۔ ستار سے جب کوئی نغمہ پھوٹتا ہے تو مکمل جذبات و تاثرات جو مطرب کے دل میں ہوتے ہیں سننے والے کے کانوں سے اس کے دل تک بغیر کسی ہچکچاہٹ لڑکھڑاہٹ کے اتر جاتے ہیں۔ لیکن بہ نسبت دیگر فنون کے لفظ سے مکمل ابلاغ بہت مشکل ہے۔

"شعر میں تصورات و جذبات کا ابلاغ الفاظ کے حربوں کا مرہونِ منت ہے۔ اور ہر لفظ ایک زندہ متحرک، سیماب پا ہستی ہے جو تصورات کو سیدھی لکیر پر چلنے اور قاری کے ذہن تک پہنچنے کی اجازت نہیں دیتی۔ اور قدم قدم پر اصل کو مڑنے، بدلنے اور کیا سے کیا ہو جانے کی ترغیب دیتی ہے۔ اس لیے فنون میں شاعری سب سے مشکل کام ہے۔ یہ رنگ و سنگ یا سُر کی بجائے لفظ کے زندہ پیکر کو استعمال کرتا ہے۔ چنانچہ شاعری میں ابلاغ سو فیصد نہیں ہوتا۔"(۲۰)

شعر یا کلامِ موزوں کی ترتیب سے نظم وجود پاتی ہے۔ اور نظم کی بہت ساری اقسام ہیں۔

"پرونا۔ موتیوں کو دھاگے میں پرونا، لڑی۔"(۲۱)

نظم کی تخلیق ایک تکمیل کا نام ہے۔ان تکمیلی اور تشکیلی عناصر کی ترتیب تخلیق کار کا کام ہے۔وہی ترتیب واہتمام اس میں ایک حسن پیدا کرتا ہے۔

"نظم کی تخلیق کا عمل انسان کی تخلیق سے مختلف نہیں ہے۔بشرطیکہ تخلیق کار یہ سوچ لے کہ نظم بھی ایک زندہ نامیاتی کل ہے۔ نظم کا ناک نقشہ، نین،ہاتھ پاؤں اتنے متناسب اور سندر ہوں کہ آنکھیں بس دیکھتی رہ جائیں۔جب نظم اتنے خوب صورت سانچے میں ڈھلی ہوگی تو اس کی زندہ دھڑکنیں قاری کے سینے میں سماجائیں گی۔اور اس کے احساساتی شعور کو مرتعش کریں گی۔"(۲۲)

آغاز میں نظم حمد، نعت، مثنوی، مرثیہ، غزل کے روپ میں رواج پاتی رہی اور اُردو شاعری میں اسے قبولِ عام ملتا گیا۔

"عام طور پر اُردو شاعری کا آغاز اس دور سے کیا جاتا ہے جس کے ایک ممتاز نمائندے حضرت امیر خسرو دہلوی (وفات 1324ء) ہیں۔ان کی شاعری کے جو نمونے ملتے ہیں ان کو ریختہ کہا گیا ہے۔اور اس میں ایک مصرع فارسی اور ایک اُردو کا ملتا ہے۔"(۲۳)

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی اور اس کے بعد مکمل طور پر انگریز کا قبضہ ہو جانے سے جہاں سیاسی طور پر واضح تبدیلی آئی وہاں ادبی طور پر بھی بہت کچھ تبدیل ہوا۔جب انجمنِ پنجاب کی داغ بیل ڈالی گئی۔ کرنل ہالرائیڈ اس زمانے میں وزیرِ تعلیم تھے۔جب لاہور اور دہلی میں کالج بنائے گئے۔لاہور کالج کے پرنسپل ڈاکٹر جی ڈبلیو لائٹز۔بہت ذہین اور صاحبِ علم آدمی تھے ان دونوں کی کوشش اور مشاورت سے انجمنِ پنجاب کی بنیاد پڑی جو مختلف مذاہب کے لوگوں کو ایک پلیٹ فارم فراہم کرنے کی ایک کوشش تھی۔

"کرنل ہالرائیڈ کے صائب مشورہ اور مقامی ہندو مسلم اور سکھ علما اور فضلا کے تعاون سے ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء میں قائم ہوئی تاکہ سب کو ایک پلیٹ فارم میسر آسکے۔"(۲۴)

اس زمانے میں محمد حسین آزادؔ، حالیؔ اور پیارے لال آشوبؔ کا اکٹھے ہو جانا نظم کی ترقی میں بڑا کام آیا۔اور ہمارے شعرا نے انگریزی تتبع میں موضوعاتی نظمیں کہنے کا آغاز کیا۔

"ماسٹر پیارے لال آشوبؔ 1862ء میں پنجاب بک ڈپو کے کیئر ٹیکر بن کر لاہور آئے تو ان کی ترغیب پر حالیؔ اور دیگر مشاہیر ادب بھی لاہور آئے اور یہاں اکٹھے ہو جانے کے بعد ان لوگوں نے اُردو زبان و ادب کی بہت خدمت کی۔ اس وقت سے پنجاب میں اُردو کا چرچا اور ذوق عام ہوا۔"(۲۵)

مشاعروں میں عام طور پر مصرعِ طرح دیا جاتا تھا لیکن پہلی دفعہ انجمن کے مشاعروں میں نظم لکھنے کے لیے موضوع دیا جانے لگا۔ پہلی دفعہ نظم کو اتنی پزیرائی ملنے لگی ورنہ اس سے پہلے تو نظیرؔ اکبر آبادی کو ساری زندگی ان کی نظموں پر پزیرائی نہیں ملی تھی۔

"آزادؔ کی پہلی نظم "شبِ قدر" 115 اشعار پر مشتمل تھی۔ جب انھوں نے مشاعرہ میں سنائی تو ہر شخص کی زبان سے کلماتِ احسن و تحسین صادر ہوئے۔ پنڈت کیفی نے اسے نئی شاعری کی سب سے پہلی نظم قرار دیا۔"(۲۶)

لیکن مولانا آزادؔ کی نسبت جو کام مولانا حالیؔ نے کیا وہ قابلِ ستائش ہے؛ آزاد سے زیادہ ان کے کلام میں دم تھا۔ اور خاص طور پر مسدّس اس کی ایک زندہ مثال ہے۔ جس کے بارے میں سر سیّد نے کہا تھا کہ خدا مجھ سے پوچھے گا کہ کیا کام کیا؟ تو میں اللہ کو بتاؤں گا کہ حالی سے مسدّس لکھوائی۔

گو یہ دونوں بزرگ نظم کے بالکل نئے میدان کے اوّلین شہ سوار تو تھے مگر یہ نظم میں وہ بات نہ پیدا کر سکے جو بعد میں آنے والوں نے کی۔

"شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ حالیؔ اور آزادؔ کی تعلیم و تربیت کا دائرہ محدود تھا اور اسی وجہ سے وہ کچھ معذور بھی تھے۔ مغربی ادب کے دائرہ اثر سے وہ چونکے۔ یہ بھی غنیمت ہے۔ وہ چونکے بھی تو اصلاح کی ناکام کوشش کی۔"(۲۷)

اُردو نظم میں جب جوشؔ اور اقبالؔ اور پھر میرؔ اجی اور راشدؔ جیسے شاعروں نے اپنا اپنا حصہ ڈالا۔ اس کے دامن کو مالا مال کر دیا۔ مذکورہ شعرا نہ صرف انگریزی ادب سے مستفید تھے بلکہ نظم کے جدید رجحانات اور تحریکوں سے واقف تھے بلکہ انھوں نے وہ اثرات اپنے شاعری میں پیش بھی کیے۔ جنگ عظیم اوّل کے بعد ترکی کے مسلمانوں کی محبت اور اور تعاون کے ساتھ ساتھ رومانوی تحریک بھی اُردو نظم میں آگئی۔

" اُردو نظم و نثر میں رومانیت کی ابتدا انگریزی کی بجائے ترکی تراجم سے ہوتی ہے۔"(۲۸)

اقبالؔ ایک بہت بڑا شاعر ہے۔ وہ حالیؔ اور سرسید کی طرح انگریزی تہذیب سے متاثر نہیں ہوا بلکہ اس نے مسلمان کو ایک مستقبل دکھایا۔ اقبالؔ کی شاعری میں توانائی، قوت اور حرارت ہے۔ جوش اور جذبے کی سچی شدت ہے۔ اس نے مغربی فلسفے کا مطالعہ کیا اور مغربی تہذیب کو بہت قریب سے دیکھا لیکن اس کا دل و دماغ مشرقی فلسفہ اور مشرقیت کے تہذیبی شعور سے لبریز ہے۔

"اقبال کا شعری متن ایک زندہ متن ہے۔ اور ایک زندہ وجود کی طرح ہی نہ صرف ایک حسی تحریک کا حامل ہے۔ بلکہ مخصوص زاویۂ نظر اور آئیڈیالوجی بھی رکھتا ہے۔"(۲۹)

وہ صرف شاعر ہی نظر نہیں آتا بلکہ اپنے عہد کا پیامی ہے۔ خضر ہے۔ ایک پیمبر کی طرح فردا کی نشان دہی کرتا ہے۔ وہ نباض العصر ہے۔ عہد شناس ہے۔

"اس خدشے کو دور کرنے کے لیے اقبال ایسی شخصیت دنیا میں آتی ہے اور اپنی "بانگِ درا" میں بھید بتاتی جاتی ہے کہ قافلے کے مسافروں کو چاہیے کہ سستانے والی منزلوں میں سے کسی ایک منزل کو کہیں آخری منزل نہ سمجھ لیں۔"(۳۰)

اقبالؔ اپنے عہد کا ایک بڑا نام ہے۔ اسے ہم کسی تحریک یا کسی گروہ سے نہیں جوڑ سکتے۔ اس کی انفرادیت یہی ہے کہ وہ سب سے جدا نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ اس کا مقلد تک کوئی نظر نہیں آتا یہ اس کا طرۂ امتیاز ہے۔

"اقبال کی شخصیت اس قدر ہمہ گیر ہے کہ اس پر آپ کوئی ادبی لیبل مشکل سے ہی لگا سکتے ہیں۔"(۳۱)

اُردو نظم میں کہیں فلسفہ کہیں انگریزی سماج کے خلاف بغاوت، رومانیت اور پھر ترقی پسندی کے اثرات نظر آتے رہے اور وہ دن بہ دن ترقی کی منازل طے کرتی رہی۔ درج بالا میں جو گفتگو نظم کی ابتدا کے بارے میں ہے: یاد رہے کہ وہ اُردو میں نظمِ جدید کی ابتدا کے بارے میں ہے۔ جس میں ابتدا حالیؔ، آزادؔ نے کی اور پھر اقبالؔ، جوشؔ، راشدؔ، میرا جیؔ جیسے نظمِ جدید کے مایاناز شاعر سامنے آئے۔ جدید نظم پر بات سے پہلے اُردو نظم کے اس ذخیرہ کو بھی دیکھنا ضروری ہے جو صدیوں سے چلتا آرہا تھا۔ بیسویں صدی کے آغاز سے پہلے کی نظم بھی بہت شاندار سرمایۂ اُردو ہے۔ اُردو زبان باوجود یکہ دوسری زبانوں کے مقابلے میں بہت کم عمر ہے لیکن

ادبی لحاظ سے ان زبانوں کے شانہ بشانہ کھڑی ہے۔ اس کی وجہ اُردو نظم و نثر کا سرمایہ ہے جو بہت اعلیٰ اور وقیع ہے۔ شعری اصناف میں اس قدر رنگارنگ بیل بوٹے بنے ہوئے ہیں کہ ہر موضوع اور عنوان کو ضابطہ تحریر میں لایا گیا ہے۔ مقالۂ ہٰذا کا موضوع صرف غزلیہ شاعری ہے اس لیے نظم کی دوسری اصناف سے صرفِ نظر کرتے ہوئے صرف غزل کا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

غزل کی روایت و تعارف:

غزل کی روایت یا ارتقا پر خامہ فرسائی سے پہلے اس کے تصورِ عشق پر بات کرنا از حد ضروری ہے غزل کے لغوی معنی "کاتنا" ہیں، یعنی چرخے پر روئی کاتنا اور دھاگا بنانا۔ لیکن اصطلاحی معنی عورتوں کی باتیں کرنا ہیں۔ یعنی اپنے محبوب کا تذکرہ کرنا۔ غزل کا بہانہ کر کے اُسے گنگنانا۔ ہجر، فراق، وصل، معاملہ بندی، عشوہ غمزہ و ادائے دلبری، اس کی نخوت، تمکنت، نازکی، سادگی، طراری، چالاکی، تعن و تشنع، وعدہ فراموشی الغرض ہر شے جو اس کے عشق سے وابستہ ہے اسے موضوع بننا، شعر کہنا سننا اور سراہنا سراسر عشق سے مخصوص ہے۔ اگر شعر میں جذبہ عشق نہ ہو تو کہا جاتا ہے اس میں تغزّل نہیں ہے۔

> "ایک زمانہ تھا کہ شاعری اور عشق یا تعشق کو لازم و ملزوم سمجھتے تھے اور ایسا سمجھنا کچھ بے وجہ نہ تھا۔ اول تو شعر کا حدوث ہی دنیا میں اس جوش اور ولولہ سے ہوا ہے جو عشق اور محبت کی بدولت انسان کے دل میں پیدا ہوتا ہے۔"(۳۲)

> "معشوق یا اپنے محبوب کے ساتھ کھیلنا، عورتوں کے ساتھ بات چیت جوانی اور ہم صحبتی کا ذکر، عورتوں کے عشق کا ذکر۔ (وہ باتیں جو عورتوں کے عشق یا وصف میں بیان کی جائیں، اصطلاح میں وہ نظم جس میں حسن و جمال، فراق و وصال، عشق و فریفتگی، شراب و کباب، فنا و معرفت وغیرہ کا ذکر، یا ہجو نصیحت وغیرہ ہو، یا وہ نظم جس میں عاشق فراق و وصال کے مضامیں کو وسعت دے کر دل کے ارمان یا غم کا بخار نکالے۔ غزل کے اشعار کم سے کم پانچ اور کثرت میں لا انتہا ہو سکتے ہیں۔ مگر طاق ہونا شرط ہے، غزلیں سب بحروں میں کہی جا سکتی ہیں۔ پہلے غزل مسلسل بھی ہوا کرتی تھی مگر اب اس کا رواج اٹھ گیا ہے۔ ہر ایک شعر جداگانہ مضمون کا ہونے لگا۔ البتہ قطعہ بند میں یہ بات

نہیں ہے۔ مطلع کے دونوں مصرعوں میں قافیہ مشابہت رکھتا ہے، باقی کے اشعار میں پہلے مصرع کا قافیہ ندارد ہوتا ہے اور دوسرے مصرع کا قافیہ مطلع کے مطابق ہوتا ہے۔"(۳۳)

لیکن ولیؔ سے لے کر فرازؔ تک غزل کا جتنا سفر ہے اس میں غزل میں اس قدر تجربات ہوئے اور ارتقا کے جن جن مراحل سے گزری اس سے سب واقف ہیں، غزل کا دامن کشادہ ہوتا گیا اور مختلف النوع مضامین کی رنگا رنگیاں اس میں سماتی گئیں۔ یہ رنگارنگ انسانی احساسات و کیفیات سے سجتی سنورتی رہی۔ زمانے کے حالات وواقعات و تغیرات اس کی مشاطگی کرتے رہے۔ ہر دور کا بدلتا ہوا رنگ ڈھنگ، اقدار اور لب و لہجہ اس میں فروغ پاتا رہا یہ اِس ہندوستانی معاشرے اور اس کی تہذیب کی مزاج شناس ہے۔ آپ نے اس معاشرے کا مزاج پڑھنا ہو تو اس صنفِ سخن میں اس کا پرتو نظر آئے گا۔

"صنفِ غزل کا بنیادی موضوع معاملاتِ عشق کی مختلف کیفیات کی ترجمانی ہے۔ خود غزل یا تغزل کے لغوی معنی عورتوں کے متعلق باتیں کرنے کے لیے جاتے ہیں اور یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے لیکن غزل کی یہ تشریح مکمل اور ہمہ گیر نہیں ہے۔ اس میں بہت کچھ اضافے کی ضرورت ہے۔"(۳۴)

لیکن اس میں شک کی گنجائش نہیں ہے کہ غزل کی شاعری میں عشق کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ غزل کے تصورِ عشق میں دو مرحلے پیشِ نظر آتے ہیں، عشقِ مجازی اور حقیقی۔ اقبالؔ نے اس میں سے مجاز کو ہٹا کر عشقِ محمدیؐ بھی شامل کیا۔

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا
وہی جام گردش میں لا ساقیا

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسمِ محمد سے اجالا کر دے(۳۵)

فیضؔ کے پاس حقیقی عشق تو موجود نہیں لیکن محبوب سے عشق اور مخلوق سے عشق البتہ نظر آتا ہے۔

اِس عشق نہ اُس عشق پہ نادم ہے مگر دل
سو داغ ہیں اس دل میں بجز داغِ ندامت

لوٹ جاتی ہے اُدھر کو بھی نظر کیا کیجے
اب بھی دلکش ہے ترا حسن مگر کیا کیجے (۳۶)

مجازی عشق کو عشقِ حقیقی کی منزل کا پہلا زینہ کہا گیا ہے۔ محبوب ،مظہرِ قدرت ہے جو حسین ہے۔ جس کی جلوہ افروزی نگاہ کو روشن اور دل کو مسرور کرتی ہے اُس کے حضور قلب و نظر میں احساسِ جمال کی تسکین ہوتی ہے۔ احساسِ جمال جو ایک تخلیق کار کے لیے از حد ضروری ہے۔ حسن کا جذبہ انسان میں بہت قوی ہے۔ کسی میں کم یا زیادہ ہونا ایک الگ بحث ہے مگر اس سے انکار ممکن نہیں۔ اس کا تنافر صرف ادبی مذاق، عقل و فہم، علم و ادراک، مشاہدہ و مطالعہ کی کمی یا بیشی کی وجہ سے ہوتا ہے۔ لیکن اس سے انکار ممکن نہیں کہ ہر شخص میں ہوتا ضرور ہے۔ ممکن ہے موزارٹ کی سمفنی یا مونالیزا کی نازک انگلیوں کی ڈرائنگ یا کلر اسکیم سے کوئی نفس، حظ نہ اٹھا سکے اور ایک عام سا ماہیا سن کر روحانی کیف و سرور محسوس کرے۔

"انسان طبعاً حسن شناس، حسن پرست اور حسن آفرین ہے۔ حسن اور عشق انسان کے فطری عناصر ہیں، اور متصوّفین کا تو یہ دعوٰی ہے کہ کون و فساد کے یہ تمام ہنگامے، ایک حسنِ مطلق کے نت نئے ہنگامے ایک حسنِ مطلق کے نت نئے جلوے ہیں۔

بقولِ غالبؔ

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں" (۳۷)

محبوب کا حسن و جمال، کسی حقیقی حسن کا پرتو ہے، وہ جوہر حسن کے پسِ پردہ موجود ہے۔ اگر کوئی یہ دعوٰی کرے کہ اُسے اس حسنِ کل سے عشق ہے تو یہ دعوٰی جھوٹ ہو گا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جسے دیکھا نہیں اس سے عشق ہونا ناممکن ہے۔ محبوب مظہر ہے دکھائی دیتا ہے؛ مگر اسی حسنِ حقیقی کا مظہر ہے لہٰذا اس سے عشق کرنا دراصل اس ذات تک پہنچنے کی سعی ہے۔ وہی اپنے بارے میں کہتا "ان اللہ جمیلٌ ویحب الجمال" اس کا حسن پر جگہ نظر آرہا: صرف دیدۂ بینا کی ضرورت ہے۔ بچے کی حسین مسکراہٹ ہو کوئی حسین منظر ہو یا غنچے کا تبسّم ہو، ہر جمال کے پیچھے اسی کی ذات ہے جس کے حسن کو زوال نہیں ہے۔ مظہر عارضی ہے، فانی ہے، آج ہے تو کل نہیں ہے لیکن حسنِ حقیقی ازل سے ہے اور ابد کے بعد بھی رہے گا۔
عشق کا یہی تصوّر صوفیا کا سلوک تھا اور جسے غزل کے اوّلین شعرا نے اپنایا۔

"امیر تیمور نے جو قتلِ عام کیا اور جنگیں لڑیں ان سے عوام بہت متاثر ہوئے۔ عام قاعدہ ہے کہ مصیبت میں خدا زیادہ یاد آتا ہے، اس لیے اس عہد میں تصوف کا زیادہ زور ہوا۔ عطار، مولانا روم، احدی، عراقی، سعدی انھی اسباب کے نتائج ہیں۔ جنگی جذبات کے فنا ہونے نے طبیعتوں پر انفعالی اثر زیادہ پیدا کیا۔ جو تصوف کے سوا ایک اور رنگ میں ظاہر ہوا یعنی غزل گوئی۔ یہ مسلم ہے کہ غزل جس چیز کا نام ہے، اس کی ابتدا شیخ سعدی اور ان کے معاصرین سے ہوئی۔"(۳۸)

تصوّف غزل کا جزوِ لاینفک ہے۔ اور غزل کی ابتدا کرنے والے صوفی شعرا تھے۔ جو جو تصورات انھوں نے غزل میں شامل کیے وہ آج تک رائج ہیں، چاہے ایک شاعر صوفی ہو یا نہ ہو ان قدیم تصورات سے موبرابر منحرف نہیں ہوتا۔ شیخ، زاہد، ملا، ناصح، محتسب، یا کوئی بھی عبادت گار ہے، اسے غزل میں بے اخلاص بنا کر چھوڑنا، خود کو تر دامن، مے خوار، رندِ بلانوش ظاہر کرنا اور شرابِ معرفت کے خم لنڈھانا، دنیا کی بے ثباتی کے نقشے کھینچ کر اسے دامِ خیال کہنا۔ یہ تمام تصورات قدما سے چلتے آرہے ہیں۔ اس لیے غزل کے تصورِ عشق کو سمجھنے لیے ہمیں تھوڑا سا جائزہ تصوف کا لینا ہو گا۔

اسلام میں توحید کے ساتھ ساتھ تصوف کا امتزاج بھی پایا جاتا ہے۔ اللہ معبود ہے اور انسان بندہ اور زہد و اتقا انسانی ذات کو پاک بنانے کے لیے ضروری ہے: عبادات یعنی نماز، روزہ، حج تزکیۂ نفس کا کام کرتی ہیں۔ گناہ پر سزا اور فلاح پر جزا اسلامی تعلیمات کا حصہ ہے۔ ابتدا میں یہی تزکیۂ نفس اور خشیتہ اللہ ہی کثرتِ عبادت اور خوفِ خدا کا باعث بنے اور کثرتِ عبادت اور زہد و فقر کی صورت میں سامنے آئے۔ ایسے عابد اور متقی لوگوں کو صوفی کہا جانے لگا۔ لیکن تصوف کا جو نظریہ بعد میں آنے والوں نے اپنایا وہ اپنے معنی تبدیل کرنے لگا۔ کسی لفظ کے وہی معنی ہیں جو رواج پا گئے ہیں یا اس سے ہٹ کر بھی کچھ مفاہیم ہو سکتے ہیں۔ ان علما نے لفظوں کی نئی نئی تاویلیں کرنی شروع کر دیں۔

"رفتہ رفتہ ایسے ہی باشرح اور راسخ العقیدہ مسلمانوں میں کچھ بیرونی، تاریخی یا سماجی اثرات کی بنا پر ایسا طبقہ پیدا ہوا جس نے قرانی آیات کے مخفی معنوں پر زور دیتے ہوئے اس کی تاویلیں نئے ڈھنگ سے کرنے لگا۔ یہ لوگ ایک طرف شرعی پابندیوں کے اور دوسری طرف عقلی دلیلوں کے خلاف تھے اور مذہب کا سرچشمہ قلب و روح کو قرار دیتے تھے۔"(۳۹)

انھی لوگوں کی تعلیمات کی وجہ سے تھوڑے ہی عرصہ میں فقر وزہد کا سادہ سا نظریہ باطنیت سے مل کر ایک مکمل وحدت الوجودی مسلک بن گیا اور صوفیا میں پنپنے لگا۔ ان بزرگوں کے نظریے کے مطابق توحید اسلام کا باطن ہے توصف اس کا خارج۔ توّصف سے مراد ریاضت اور محنت سے دل پر پڑے حبِ دنیا یا مایا جال کے پردوں کو ہٹانا اور حقائق منکشف کرنا ہے۔

قدما کے یہاں تصوف سے مراد خدا کا خوف لیا جاتا تھا اور فقر وفاقہ اور ریاضت ومجاہدہ کو قرب الٰہی کا وسیلہ، لیکن حضرت رابعہ بصری (متوفی ۸۰۱ء) نے پہلی بار اس تصور میں محبت کے عنصر کی آمیزش کی۔ اس سے جذب ووجد آفرینی نے بہت فروغ پایا۔ ذاتِ باری تعالیٰ کو روحِ کل اور محبوب کے تصور میں پیش کرنے پر، حبِ الٰہی تصوف کا بنیادی عنصر بن گیا اور اس تصور کو قبولِ عام ملتا گیا، صوفی کا حال و مقام، اور اللہ کی معرفت کے حصول کے لیے عشق پر زور، یہ سب رجحانات فروغ پاتے گئے۔ نویں صدی میں کئی صوفی ایسے بھی آئے جو معرفت کی اس انتہا کو پہنچ گئے اور اپنی قلبی وارداتوں کا اظہار بے خوفی اور بے باکی سے کَہ دیتے۔ ایسے اظہار شریعت سے متصادم نظر آتے۔ منصور اور بایزید بسطامی میں یہی قدرِ مشترک نظر آتی ہے اور منصور (متوفی ۹۲۲ء) کو بے باکی کی قیمت جان کی صورت میں ادا کرنا پڑی۔ بعض صوفیا پر علما کی طرف سے کفر کے فتوے بھی لگائے گئے۔

> "فقہا اور اہلِ ظاہر ہمیشہ دو فرقوں کے مخالف رہے ہیں۔ ایک اہلِ باطن کے دوسرے اہلِ رائے کے۔ فقہا کے فتووں سے ہمیشہ ان دونوں گروہوں کو سخت نقصان پہنچتے رہے ہیں۔ قتل کیے گئے، دار پر چڑھائے گئے، کوڑے کھائے، جلاوطن کیے گئے، کتابیں جلائی گئیں۔ جب کہ فقہا کی مخالفت کا ان لوگوں کے ساتھ یہ حال تھا تو یہ بھی اپنی تصنیفات میں خواہ نثر ہو یا نظم، خوب دل کے بخارات نکالتے رہے۔"(۴۰)

ان صوفیا میں بہت سارے صاحبِ حال شاعر بھی تھے انھوں نے اپنے حال و اظہارِ واردات کو پیش کرنے کے لیے شعر کے پردے کا انتخاب کیا اور اس میں انھیں بہت کامیابی ہوئی۔ ایسے کلام کو نہ صرف اہل درد بلکہ عوام میں بھی رواج اور قبولیت نصیب ہوئی۔

> "روحانی جذبے کی شدت اور فراوانی کا ساتھ دینے کے لیے شعر و سخن کا سہارہ لیا گیا۔ اس دور کے کئی صوفی رابعہ بصری اور ذوالنون کی طرح خود بھی شاعر تھے۔ حقیقی عشق کے جذبات کو بیان

کرنے کے لیے مجازی عشق کی اصطلاحوں کو اپنایا گیا۔ جذبہ اور تخیل کے اس امتزاج سے دل چوٹ کھانے لگے اور صوفیانہ خیالات کی اثر آفرینی کی کوئی حد نہ رہی۔"(۴۱)

مرورِ زمانہ کے ساتھ ساتھ تصوف کے یہ خیالات تیزی سے پھیلنے لگے شعر کے پردے میں کیے گئے اظہار نے ان تعلیمات کو اور بھی مہمیز کیا۔ جادو سر چڑھ کر بولنے لگا۔ تصوف معرفتِ الٰہی کا ایک نام ہے اور عاشق اور محبوب میں جو معاملات ہیں اسی کو معرفت کہتے ہیں۔ یہ معرفت کی باتیں شعر کے ذریعے عوام تک پہنچنے کی دیر تھی عوام پر بھی یہ خیالات و تعلیمات اثر کرنے لگے اور دل گرمانے لگے۔ عربی زبان کے ایسے شاعروں میں عمر بن الفرید اور فارسی گویان، حکیم سنائی، عطار، جلال الدین رومی، سعدی حافظ، نظامی، جامی اور عراقی بہت اہم نام ہیں۔ ہندوستان کے شعرا میں امیر خسرو، عرفی شیرازی، فیضی، نظیری، ظہوری، طالب، کلیم اور مرزا عبد القادر بیدل سب تصوف میں رچے بسے ہیں۔ بعد میں آنے والے اردو کے شعرا نے بھی اس مے مست کانہ صرف مزا لیا بلکہ انھی مضامین میں نئی نئی موشگافیاں کیں۔

یہاں ایک بات اور ہوئی جو قابلِ ذکر ہے اسلامی تعلیمات اور اقدار میں دو طرح کے فرقے بن گئے۔ اول الذکر تو وہ علما تھے جو طرزِ قدیم کا خوف اور تقویٰ اور اسلامی تعلیمات کی وہی پرانی وضاحت قرآن و سنت سے کرتے تھے۔ انھیں فرقہ شریعت کہا گیا اور موءخر الذکر وہ علما تھے جو صوفی تھے اور وہ قرآن و سنت کی روایتی تشریح کو ناکافی مانتے تھے اور اس سے ڈر کی بجائے محبوب حق جان کر محبت کا درس دیتے تھے۔ علما کے اس فرقے کو اہلِ طریقت کہا گیا۔ منصور بن حلاج اہلِ شریعت اور اہلِ طریقت کی جنگ کی ابتدا ہے۔ اس وقت سے اب تک ان دونوں فرقوں میں کشمکش جاری ہے۔ شریعت اور طریقت کے اس تضاد سے صوفی شعرا نے وہ پیمانے جو اچھائی اور خیر کے تھے رد کر دیے اور جن کو متقی لوگ برا گردانتے تھے ان سب کو باعزت بنا دیا اور اپنی شاعری میں اظہار کرنے لگے۔

"صوفی شعرا کی بدولت وہ الفاظ جو رندی و عیاشی کے لیے خاص تھے، حقائق و اسرار کے ترجمان بن گئے۔ ساقی کا لفظ ہر زبان میں بد پیشہ کے لیے موضوع ہوا ہے: لیکن تصوف میں یہ مرشدِ کامل اور عارفِ اسرار ہے۔ شراب کے متعلقہ لوازم:۔ مے کدہ، جام و سبو، شیشہ صراحی، نشہ و خمار، درد، مطرب، نغمہ و سرود، یہ سب عرفان کے بڑے بڑے واردات و مدارج کے نام ہیں اور ان کے ذریعے تصوف کے اہم مسائل و دقیق اسرار مراد لیے جاتے ہیں۔"(۴۲)

یہ ایک عالم اور اللہ والے کا فرق ہے علما نے صوفیا کے انداز کو غلط کہا، سزائیں دیں، مشکیں کسیں، دار پر چڑھائے تو صوفیا نے ہر وہ انداز پردۂ شعر میں اپنا لیا جو علما کی نگاہ میں برا تھا جس کا ذکر شبلی نعمانی نے کیا ہے۔ علما کا راستہ جنت کا حصول اور دوزخ سے پناہ ہے۔ مگر صوفی ان خواہشات کو رد کر کے بہت آگے چلا گیا۔ اس کا خالق سے عشق کا تعلق ہے۔ تصوف، معرفتِ حق کا راستہ دکھاتا ہے، عقلی استدلال یا منطق ہر مقام پر کافی نہیں ہے، مطلقِ کل کو ڈھونڈنے کے لیے اپنے باطن میں جھانکنا پڑتا ہے، وجدان کا سہارہ لینا پڑتا ہے۔ انسان جب اپنے باطن کی طرف رجوع کرتا ہے تو یہ اس حقیقت کو جاننے کی تڑپ ہے۔ یہ وہ چنگاری ہے جو ابدی شعلے میں ضم ہو جانا چاہتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں دیدارِ محبوب سے باطنی آنکھ بینائی پاتی ہے۔ معرفت کے لیے ریاضت اور مجاہدہ از حد ضروری ہیں۔ عیش و عشرت، دنیاداری، خود غرضی اور مادی لذتوں کو ترک کر کے ہی اس حقیقت کو بے حجاب دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک صوفی مشاہدۂ حق میں اس قدر محو ہو جاتا ہے کہ شاہد و مشہود کا فرق مٹ جاتا ہے، اسے یوں لگتا ہے کہ دوئی کہیں نہیں ہے بلکہ سب کچھ وہی ایک ذات ہے، باقی جو ہے اس ذات کے مظہر ہیں۔ ان مظاہر میں اس کا اپنا وجود بھی شامل ہے۔ قطرہ دریا سے جدا ہوا ہے اصل اس کی دریا ہی ہے۔ اس نظریے کو وحدت الشہود کا جاتا ہے۔ مئوخر الذکر میں یہ کہا گیا کی صوفی کو محبت یا جذبات کی شدت میں اک لمحہ اتصال میں یوں لگا کہ سب ایک ہے لیکن ایسا ہر گز نہیں ہے۔ شاہد و مشہود میں وجود کا فرق ہے۔ خدا بحثیتِ خالق مخلوق سے الگ ہے مگر اپنے آپ کو مخلوق کے اندر ظاہر کرتا ہے۔ معرفت کی انتہا یہ ہے کہ صوفی اس قدر اس کے قریب آجائے کہ وہ اس کو اپنے اندر محسوس ہو، فصل کا احساس ختم ہو جائے۔ مگر خدا سے حقیقی وصل ممکن نہیں ہے۔ پہلے کو ہمہ اوست اور دوسرے نظریے کو ہمہ از اوست بھی کہتے ہیں۔ بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ روح ملاپ کر لیتی ہے۔ جسے تصوف کی زبان میں حلول بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے سب سے بڑے ترجمان منصور تھے۔ مگر امام غزالیؒ نے اس کی تردید کی ہے۔ ان کے مطابق لفظ وصل سے صرف خدا کا قرب مراد ہے۔ وصال کے وقت روح جسم سے جدا ہو کر عالمِ ملکوت میں حکمِ ربی سے جاتی ہے۔ وجود کا وصال غلط ہے۔ الغرض اردو غزل چوں کہ صوفیا کی من بھاتی تھی خانقاہوں میں اس کی پرورش ہوئی۔ سماع کی محفلوں میں قوالی کی صورت میں اسے گایا جاتا۔ اور اس میں عشقِ مجاز کے پردے میں عشقِ حقیقی کے اسرار منکشف کیے جاتے۔ مجاز ایک حسنِ مطلق کا پرتو ہے۔ اس سے عشق کرنا ضروری ہے۔ مگر یہ راہ بہت دشوار ہے۔ ہر شخص میں ضبطِ نفس نہیں ہوتا۔ ایسے لوگ مظہر پرستی کے برعکس مظہر بازی پر آجاتے ہیں۔ علما اور اہلِ

شرع اسی لیے اس کی مخالفت کرتے ہیں۔ غزل کے بڑے شاعروں کے پاس جسمانی پیکر کا عشق موجود ہے مگر مدعا یہ ہے کہ اس سے تہذیبِ باطن کر کے وہ روحانی بصیرت حاصل کی جائے کہ تمام موجوداتِ وحدت ایک ہی سلسلے میں پروئے نظر آئیں۔ مجاز کی محبت تو صرف اس لیے ہے کہ خودی عارفانہ بصیرت پیدا کرنے کے لیے اپنی تکمیل کی منزل جلد سے جلد طے کر سکے۔ شاعر مجاز سے محبت پر چوٹ کھانے، راز و نیاز سنانے اور دل کی داخلی وارداتوں، کیف و سرور کا ذکر تو کرتا ہے پر ارضی معاملہ بندی کا ذکر نہیں کرتا۔ ناک نقشے نہیں سناتا۔ وصلی جذبات بہت کم ہیں ایمایئت اور اشارہ کنایہ میں گفتگو ہوتی ہے۔ بلند ترین عشقیہ شاعری انسانی جذبات و احساسات سے ہی نمو پاتی ہے۔ یہ گیسو و کاکل و لب و رخسار کی پابند نہیں کہ انھی کے پابند و محصور ہو کر رہ جائے بلکہ یہ حواس کی سرشاری سے شروع ہو کر ساری زندگی کو حصار میں لے لیتی ہے۔ اور یہ زمیں پر کھڑے ہو کر آسمان کی طرف جاتی ہے۔

> "تصوف کا ایک عنصر ضبطِ نفس بھی ہے شاعر صوفیانہ اصول و عقائد پر ایمان رکھتا ہے اور جن کے بعد دنیا اور اس کے علائق پر ایک ہمہ گیر بصیرت حاصل ہو جاتی ہے۔ عشق کا دائرہ اتنا وسیع ہو جاتا ہے کہ نہ عاشق کی قید رہتی ہے نہ معشوق کی۔ موجودات کی ہر شے عشق کے ایک ہمہ گیر سلسلے میں منسلک نظر آتی ہے۔"(۴۳)

اس سے پہلے بھی ان صوفی شعرا کا ذکر کر چکے ہیں جنھوں نے غزل کو اپنایا اور اس میں تصوف کی سرمستیاں بیان کیں۔ یہاں آ کر ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ عشق کے کون سے تصورات غزل کی عشقیہ شاعری میں رچ گئے اور کیوں مروّج ہو گئے۔ سماجی سطح پر علما نے اس کی جتنی مذمت کی اور اسے برا کہا عوامی سطح پر صوفیا نے اسے اتنا ہی اپنایا۔ جذب و سرور اور سماع، عوام میں بے تحاشا مقبول ہوا۔ ہندوستان کی خانقاہوں میں ڈوم، گوّیوں، کنچنوں اور گانے بجانے والے اپنے کمالات دکھاتے۔ قوالی کا ایسا رواج عرب یا ایران میں نہیں تھا جتنا ہندوستان میں ہوا۔ اس کی وجہ بیان کی جا چکی ہے کہ جو بزرگ ہندوستان تشریف لائے تھے۔ انھوں نے ہندوؤں کو قریب لانے کے لیے اسے اپنایا تھا۔

غزل گو قدما میں ایک سنگِ میل شیخ سعدی ہیں۔ شیخ سعدی سے پہلے بھی لوگ غزل کہ رہے تھے مگر ان کی زبان میں قدما کی بہ نسبت سلاست، فصاحت، خیالات کی نزاکت اور زورِ بیان پایا جاتا ہے۔ تذکرہ نویسوں نے ان کے دیوان کو نمکداں لکھا ہے۔ قدما کی شاعری کا مدار قصیدہ اور مثنوی پر تھا۔

"شیخ نے غزل کو ایسا رنگیں اور با مزا کر دیا کہ لوگ مثنوی اور قصیدے کو چھوڑ کر غزل پر ٹوٹ پڑے۔ غزل گویوں کے نام یا تو انگلیوں پر گنے جاسکتے تھے یا لاکھوں سے متجاوز ہو گئے۔ اسی واسطے بعض شعرا نے شیخ کو غزل کا پیمبر کہا ہے۔"(۴۴)

شیخ کا اثر خواجہ حافظؔ پر ہوا اور وہ غزل کا ہاتھ پکڑ کر اسے سعدی سے بھی زیادہ رفعتوں پر لے گئے۔ غزل کی شاعری میں چوں کہ محبوب اللہ تعالیٰ کی ذات تھی اس لیے ان صوفیا نے محبوب کے افعال مردانہ ہی لکھے۔ فارسی زبان میں تو افعال کی تزکیر و تانیث سرے سے ہے ہی نہیں۔ لیکن اردو کے شعرا نے محبوب بولا، آیا، روٹھا کی شکل میں مذکر باندھا۔ اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ پتا نہیں چلتا کہ کب مجازی محبوب ہے اور کب حقیقی مراد لیا جارہا ہے۔ اور تصوف کا یہ رنگ اردو کی تمام بڑی شاعری پر چھایا ہوا ہے۔ مجاز سے عشق ہی عشق کے جذبات کے تجربات سے دل گرماتا ہے اور وہیں سے صوفی حسنِ کُل کے رازوں کا ہم راز بنتا ہے۔

شاعر صوفیانہ عقائد سے مکمل طور پر متفق ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اردو شاعری میں سوائے میر دردؔ کے ولیؔ، میرؔ، حاتمؔ، سراجؔ، شاہ نیازؔ، آتشؔ کوئی بھی با عمل صوفی نہیں تھا۔ لیکن انھیں صوفیانہ عقائد پر ایمان تھا اور تزکیہ نفس کے سبب ان روحانی مدارج سے گذر چکے تھے جس کے بعد دنیا اور اس کے لوازمات پر وہ ہمہ گیر بصیرت حاصل ہو جاتی ہے اور عشق کا دائرہ اتنا وسیع ہو جاتا ہے کہ عاشق و معشوق کی قید ختم ہو جاتی ہے۔ معشوق کہیں کہیں خیالی پیکر بن کر سامنے آتا ہے۔ اس کے باوجود عشق کا یہ تصور بڑی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے۔ میرؔ، دردؔ اور غالبؔ کے پاس تصوف کی یہی شان نظر آتی ہے۔ جن کے پاس تصوف نہیں وہ جسمانی پیکر تراشی میں کھو گئے۔ عشق کا جذبہ کم اور بوالہوسانہ زیادہ ہو گیا۔ یہ رنگ لکھنوی شعرا کے پاس بہت زیادہ ہے۔ فراغت عیش و عشرت، ہوس کی رنگ رلیاں اور طوائف کو زندگی میں مرکزی مقام ملنا، مخلوط محفلوں نے عشق کی پارسائی اور تڑپ کم کر دی۔ جذبات کی بجائے غزل لفظی عشوہ گری کا شکار بن گئی۔

ولیؔ سے لے کر غالبؔ اور مومنؔ تک کا دور غزل کا سنہری دور کہلاتا ہے۔ جتنا ملک سیاسی انحطاط کا شکار تھا اسی قدر شاعری اوج پر تھی۔

"اس زمانے میں اردو غزل کے ایسے اساتذہ نے جنم لیا جن کی مثال پوری اردو شاعری میں نہیں ملتی۔"(۴۵)

مومنؔ اور غالبؔ کے بعد شاعری کا معیار بہت ادنٰی اور قافیہ پیمائی کی حد تک تھا، لکھنؤ کے شاعروں نے جس طرح مولانا محمد حسین آزادؔ کے الفاظ میں "ہندی کی چندی بناڈالی تھی"۔ عشق کا اعلیٰ معیار ختم ہو کر بوالہوسی بن چکا تھا۔ شاعری بھاؤ تاؤ کے معاملات سے بھری جارہی تھی۔ جسے شاعری کا شوق ہوتا وہ سب سے پہلے غزل کو ہی اپنا تختۂ مشق بناتا تھا۔ غزل مجلسی علم کی ضرورت بن گئی تھی۔

"جس طرح گھر کے انتظامات کے لیے داروغہ رکھا جاتا تھا۔ اسی طرح غزل کی اصلاح لینے کے لیے بھی ایک استاد رہتے تھے۔ جو اکثر کوئی پھٹے حالوں بزرگ ہوتے تھے۔ جنھیں اصلاحِ شعر کے معاوضے میں کھانا اور کپڑا میسر آجاتا تھا۔ ان امیر زادوں اور بے کاروں کے لیے یہ مشغلہ وقت کاٹنے اور ضلع جگت کا ماحول فراہم کرتا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ غزل کا مزاج ادنٰی اور سطحی ہو گیا۔"(۴۶)

لیکن اس میں شک نہیں کہ جب غزل دشمنی بھی شباب پر تھی اس وقت بھی غزل ختم نہ ہو پائی۔ اور حسرتؔ، ناصرؔ، عدمؔ، جگرؔ اور پھر فرازؔ جیسے شاعروں نے اس کی آبیاری کی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل ہماری ایک خوب صورت اور زندہ تہذیبی وراثت ہے۔

"اردو غزل ہزار چہرۂ معجز ہے۔ وہ نہ صرف ہماری جاگتی جگمگاتی قومی نشانِ امتیاز ہے۔ بلکہ ہماری خورشیدِ نیم روزی عالمی شناخت بھی ہے۔ سات صدیوں پر محیط غزل کی عظیم اور قدیم روایات میں زبان اور بیان کی رنگا رنگی کے ساتھ فکری اور موضوعاتی بوقلمونی کا بھی خاصا دخل رہا ہے۔"(۴۷)

انگریز حکومت کے فیضان سے انگریزی تعلیم عام ہوئی اور انگریزی ادب سے بھی ہندوستانی ذہن مستفید ہونے لگے۔ غزل پہلے ہی روبہ زوال تھی۔ نئی نظم کا دور شروع ہوا۔ غزل دشمنی کی لہر بھی اٹھی۔ مگر پھر بھی مکمل طور پر ختم نہ ہو سکی۔ جوشؔ، اقبالؔ، حفیظؔ پھر فیضؔ بھی بعض اوقات شاید منہ کا ذائقہ بدلنے کے لیے غزل کہہ دیتے تھے۔ لیکن غزل کا کاروبار رُکا نہیں اور حسرتؔ، جگرؔ، اصغرؔ عدمؔ، فانیؔ، حفیظؔ ہوشیار پوری، باقیؔ صدیقی، ناصرؔ، احسان دانشؔ جیسے شاعر اس کی زلفِ پریشاں میں شانہ کرتے رہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد تو بے شمار شاعروں نے غزل کی طرف دھیان دیا۔ جن میں احمد ندیمؔ قاسمی، قتیل شفائی، محسنؔ بھوپالی،

ابنِ انشاؔ، ساغرؔ صدیقی، منیرؔ نیازی، شکیبؔ جلالی اور پھر احمد فرازؔ جس کا نام اور کام سب سے جدا تھا، جس نے غزل کو نئے جہانوں سے روشناس کرایا۔ اس کا کھویا مقام گویا اسے واپس دلا دیا۔

"باقیؔ انشاؔ اور ناصرؔ نے اس کے لہجے میں ایک نئی چاشنی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان شاعروں نے غزل کو لفاظی، بلند آہنگی، وضاحت اور تکرار سے حتی الامکان نجات دلا کر داخلی آہنگ، سادگی، تاثیر اور گہرائی سے آشنا کیا۔"(۴۸)

غزل کی ہیئت:

غزل کا نام سنتے ہی ذہن میں ایک شکل بننے لگتی ہے۔ مطلع جس میں دونوں مصرعے ہم قافیہ و ردیف ہوں گے۔ اگر دوسرا شعر بھی مطلع جیسا قافیہ ردیف پابند ہے تو وہ حسنِ مطلع ہو گا۔ ابیات جن میں پہلا مصرع قافیہ ردیف سے مبرا اور دوسرا مصرع مطلع کے رنگ میں رنگا ہو گا۔ کم از کم پانچ شعر اور زیادہ کی کوئی حد نہیں۔ مقطع جس میں زیادہ تر شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے۔ یہی شکل غزل کی ہیئت ہے اور زمانوں سے اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اس بنے بنائے نظام میں مقبولِ عام خیالات و موضوعات اور استعمال ہونے والے الفاظ و مرکبات ہیں۔ ان میں کوئی بھی موزوں طبع آسانی سے اپنے کمالات دکھا سکتا ہے اور یہی غزل کی مقبولیت کی ایک وجہ بھی ہے۔ لیکن یہ سادہ سی صنف اسی اعتبار سے دوسری اصناف کے مقابلے میں انتہائی مشکل بھی ہے۔ کیوں کہ غزل قافیہ پیمائی کی بجائے معنی آفرینی کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ نظم کی طرح وضاحت و تفصیل نہیں بلکہ ایجاز و اختصار، رمزیت و ایمائیت، کنایات و علامات کی متقاضی ہے۔ غزل کا ایک شعر موضوع و مواد کے لحاظ سے مکمل ہوتا ہے اور کوزے میں دریا بند کی مثال ہوتا ہے۔ ہر شعر کا جداگانہ مضمون بعض اوقات پوری نظم لکھ دینے پر بھی شاید حق ادا نہ کر پائے۔ یہ بہت کڑی شرط ہے اسی لیے غزل کو کٹر صنفِ سخن کہا جاتا ہے۔

"صنفِ غزل اور اس کے ان منفرد اشعار میں جو عناصر اس کی صورت اور ہیئت کی تشکیل میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں، ان میں اختصار و اجمال، رمزیت اور ایمائیت، اشاروں اور کنایوں، علامتوں اور تمثیلوں کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ اجمال اور اختصار صنفِ غزل کی لازمی خصوصیت ہے، تفصیل اور توضیح کی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔"(۴۹)

بے شمار اصنافِ سخن وقت کے ساتھ ساتھ ختم ہو گئیں اور اب صرف اردو تاریخ کی کتابوں میں ان کا نام باقی ہے مگر غزل چار سو سال سے نہ صرف زندہ ہے بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس میں اور وسعت اور نکھار آ گیا ہے۔ لیکن زبان و بیان کا کلاسیکی انداز اب بھی نہیں بدلا۔

"غزل ہی ہماری شاعری کا سب سے جان دار اور قیمتی سرمایہ ہے۔ اسی کی بدولت اردو شاعری میں سچی عظمت اور رفعت کے آثار پیدا ہوئے ہیں اور اسی کی بدولت اردو شاعری اس قابل ہو سکی ہے کہ وہ عالمی سطح پر دوسری زبانوں کے شعری ادب سے آنکھ ملا سکے۔" (۵۰)

غزل گائیکی:

غزل سے موسیقی کا بڑا گہرا رشتہ ہے۔ غزل مضامین شاید خود موسیقی کے متقاضی ہیں یا موسیقی ان میں تکمیلی رنگ بھر دیتی ہے۔

"غزل عورتوں سے عشق بازی کا نام ہے چنانچہ عربی میں کہتے ہیں "رجل غزل" یعنی فلاں شخص عشق باز ہے اور موسیقی کا شائق ہے۔ روحِ انسانی پر موسیقی کا اثر موسیقی کی یہ پر اسرار صفت ہے کہ محض اصوات کے ذریعے معانی پر اسرار کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اور یادوں کے تاریُوں چھیڑتی ہے کہ وجودِ معنوی غزل سرا ہو جاتا ہے۔" (۵۱)

انسانی گفتگو کا تسلسل دیکھیں اس میں سانس کا لینا بھی ایک ردھم یا تال کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہی کیفیت دو مصرعوں میں بھی ہمیں نظر آتی ہے۔ ایسا لگتا ہے غزل کا شعر موسیقی کا دامن تھامے کھڑا ہے۔ اور غزل کی شاعری بذاتِ خود اپنے اندر موسیقی لیے ہوئے ہے۔

"سانس کی آمد و رفت کے آہنگ نے فقروں میں وقفے کو جنم دیا، اس سے مصرعے کا تصور ابھرا ہو گا۔ اور نغمہ میں ساز و آواز کا امتزاج اس اصول کو مدِ نظر رکھے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔" (۵۲)

ہندوستان کے بادشاہ موسیقی کا اچھا ذوق رکھتے تھے۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہوتی تھی کہ جہاں دیگر فنونِ شہ سواری، حرب و ضرب، شعر و ادب فہمی کے لیے اعلیٰ درجے کے اساتذہ اور اتالیق مقرر کیے جاتے تھے۔ اسی طرح اعلیٰ گویّے اور سازندے بھی قلعۂ معلیٰ میں موجود ہوتے تھے اور اچھی موسیقی،

بلاارادے بھی کان پڑتی رہے تو دلچسپی بھی ہو جاتی ہے اور پاس بیٹھ کر سننے سے فہم و فراست بھی آ جاتی ہے۔یہی وجہ تھی کی بادشاہوں نے اس فن کو بہت پسندیدہ رکھا۔ آئینِ اکبری میں ہے۔

"قبلہ عالم اس فن پر خاص توجہ فرماتے ہیں اور ہر موسیقی دان کے سرپرست اور مربی ہیں۔ مختلف ملکوں شہروں کے نغمہ پرداز بارگاہ عالی میں جمع ہیں۔ان کو سات گروہوں میں تقسیم کیا ہے،ہر گروہ ہفتے میں ایک بار حاضر ہو کر اپنے کمالات دکھاتا اور سامعین کے قلوب کو کان کے ذریعے سے بادۂ معرفت کا متوالا بناتا ہے۔"(۵۳)

بادشاہ تو ایک طرف موسیقی کا فن علما کو بھی سیکھنا پڑتا تھا ورنہ اس زمانے میں عالم نہیں مانتے تھے۔ جیسے بو علی سینا نے عالم کہلوانے کے لیے موسیقی کا علم سیکھا،حالاں کے انھوں نے اس زمانے میں طب پر بے شمار کتابیں لکھیں جب دنیا میں کوئی اس فنِ جراحی کے بارے میں مطلق نہیں جانتا تھا۔اسی طرح الفارابی نے جہاں اور بے شمار تصانیف کیں اسی طرح موسیقی پر بھی لکھا۔

"الفارابی نے موسیقی پر اپنی کتاب "کتاب الموسیقیہ الکبیر" لکھی جس سے یونانی موسیقی کا بھی واقف ہونے کا پتا چلتا ہے اور اپنی ماہرانہ واقفیت کا بھی۔کتاب میں سُر تھاپ اور وقفہ کی اساسات کی تعریفیں بھی ہیں۔ سرگم،نیم سُرتی،الغرض کامل نظامِ موسیقی بیان کیا گیا ہے۔"(۵۴)

لیکن ایک وقت ایسا بھی آیا جب سرپرستی کرنے والے بادشاہ نہ رہے۔اب وہ لوگ جن کا کام صرف گانا گانا اور ریاض کرنا ہوتا تھا،وہ یہ کام کرتے یا کچھ اپنے بچوں کا پیٹ پالنے کے لیے کما کر لاتے۔لہذا کئی نے چھوڑ دیا تو کچھ نے گھر کا چولہا جلانے کے لیے وہ گانا شروع کر دیا جو عوام پسند تھا۔عوام میں پکا گانا سننے کی تمیز کہاں تھی۔یہ بے چارے بھی ٹپے، ہوری، کافی غزل یا ٹھمری گانے لگے۔ لکھنؤ میں آصف الدولہ کے زمانے میں شاستریہ سنگیت (کلاسیکل موسیقی) کی دھوم تھی تو نواب واجد علی شاہ کا نام ٹھمری اور دادرے سے جڑ گیا۔شہروں میں کئی ایسے فقیر بابے نظر آنے لگے جو گا کر مانگا کرتے تھے۔غالبؔ بھی اپنے ایک خط (بنام مرزا حاتم علی بیگ مہرؔ) میں ایک ایسے فقیر کا ذکر کرتے ہیں۔

"میرا کلام میرے پاس کبھی کچھ نہ رہا۔نواب ضیا الدین خان اور نواب حسین مرزا جمع کر لیتے تھے۔ان دونوں کے گھر غدر میں لٹ گئے،ہزاروں روپے کے کتب خانے برباد ہو گئے۔اب میں اپنے کلام کے دیکھنے کو ترستا ہوں۔کئی دن ہوئے کہ ایک فقیر کہ وہ خوش آواز بھی ہے اور

زمزمہ پرداز بھی ہے، ایک غزل میری کہیں سے لکھولایا۔ اس نے وہ کاغذ جو مجھ کو دکھایا، یقیں سمجھنا کہ مجھ کو رونا آیا۔"(۵۵)

گانے والوں نے غزل پر بہت پہلے سے توجّہ دینا شروع کر دی تھی۔ غزل کی شاعری تو شروع ہی خانقاہوں اور صوفیا کے آستانوں سے ہوئی تھی۔ اور گانے والے درگاہوں آستانوں پر بامراد ہو کر جاتے تھے آج بھی قوالی اور غزل قوال آستانوں پر سناتے ہیں۔ میر دردؔ نہ صرف اعلیٰ درجے کے صوفی شاعر تھے بلکہ علمِ موسیقی کے بھی بہت بڑے ماہر تھے، شہر کے کئی پکا گانا گانے والے ان سے اصلاح کے لیے حاضر ہوتے تھے۔

"موسیقی میں بھی استادانہ مہارت تھی۔ چنانچہ ہر چاند کی دوسری اور چوبیس تاریخ کو محفلِ سماع منعقد کرتے جس میں مشہور موسیقی دان اور فنکار حاضر ہوتے۔"(۵۶)

طوائف کا لکھنؤ اور دلی کی معاشرت میں ایک خاص کردار تھا۔ رسوآؔ نے امراو کے کردار کی جس طرح عکاسی کی ہے اس سے لکھنؤ کے پورے معاشرے کی شکل نظر آ جاتی ہے۔ اور امراو جس طرح اپنی موسیقی کی تعلیم کا تذکرہ کرتی ہے، یا تو رسوآؔ کی اپنی موسیقی فہمی کا کمال ہے یا (جیسا کہ کہا جاتا ہے امراو کا کردار سچا تھا) واقعی اس طوائف نے من و عن اپنا حال اور موسیقی کے بارے میں اتنی باریکی سے گفتگو کی ہے۔(۵۷)

طوائف کوٹھے پر سننے والوں کو یا تو ٹھمری سناتی تھی یا غزل۔ یوں بھی غزل گائکی کی ترویج ہو رہی تھی۔ ہر ایک غزل کا گرویدہ تھا۔ ویسے بھی غزل سے عوامی مزاج لگا کھاتا تھا۔ انیسویں صدی میں غزل کو جتنی پزیرائی اور مقبولیت نصیب ہوئی اس میں گلی کے فقیر اور کوٹھے کی طوائف کا بڑا اہم کردار ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ غزل گانے کے انداز بھی بدلتے رہے۔ اس دور میں جو غزل کا انداز تھا (کوٹھے پر) اسے مجرئی انگ یا انداز کہا جاتا تھا۔ یہ ساٹھ ستر سال تک ایسے ہی چلتا رہا۔ جب ختم بھی ہو گیا تو فلموں میں، بوجوہ، زندہ رکھا گیا۔ کچھ زمانہ گزرا تھا کہ سماجی تمدن میں زبردست تبدیلیاں آئیں۔ اس میں سب سے پہلے گراموفون کی ایجاد اور بعد میں ریڈیو کا آنا ہے۔

"گلوکارہ گوہر جان کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ سب سے پہلے ان کی آواز گراموفون پر (۱۴ نومبر ۱۹۰۲ء کو) ریکارڈ ہوئی۔"(۵۸)

پھر تو گویا انقلاب آ گیا۔ آواز فنکار کے ساتھ ساتھ ختم ہو جاتی تھی۔ ان آوازوں کو محفوظ کر کے اگلی نسلوں تک پہنچانے کا نظام ہاتھ آ گیا۔ ایچ ایم وی (ہز ماسٹر وائس) کمپنی نے ریکارڈنگ کے کام کی بنیاد رکھی۔ شروع میں جو ڈسک گراموفون کی آئیں ان کا دورانیہ ۳ منٹس کا ہوتا تھا۔ لیکن یہ بھی غنیمت تھا۔ استادانِ فن ساری ساری رات ایک خیال گایا کرتے تھے اور مشتاقانِ فن کو باریکیاں اور اسرار و رموز سے آگاہ کیا کرتے تھے۔ اب وہی خیال ۳ یا ۴ منٹوں میں گانا تھا۔ لیکن ریکارڈنگ کمپنیاں کچھ مخصوص شرائط اور قواعد کے ساتھ معاہدہ کر کے معاوضہ دیتی تھیں اس لیے اضافی اور مسلسل آمدنی (رائلٹی کی صورت میں) کسے بری لگتی تھی۔ اس دور کے بڑے فنکاران استاد عبدالکریم خاں، استاد فیاض خاں، استاد بڑے غلام علی خاں، پنڈت ڈی وی پلوسکر، استاد علاوالدین خاں، استاد بندو خاں سب نے معاہدے کر لیے۔

"گراموفون کے بعد لانگ پلیئنگ ڈسک، ایل۔ پی۔ ایس۔ میں موسیقاروں کو اپنی ہنر مندی کا زیادہ موقع میسر ہونے لگا۔ ذریعۂ معاش کا ایک اور وسیلہ پیدا ہو گیا۔"(۵۹)

گانے والیوں نے غزلیں ریکارڈ کروانی شروع کر دی تھیں، قیصر بائی، گوہر بائی، عنایت بائی، کملا جریا، ماسٹر مدن، بیگم اختر یہ اس دور کے نام ہیں جنھوں نے غزل کے گراموفون ریکارڈ تیار کیے۔

سینما کی آمد سے موسیقاروں کو اپنے جوہر دکھانے کی ایک راہ ہاتھ آئی۔ شروع میں صرف کلاسیکل موسیقی پر فلم کی دھنیں بنائی جاتی تھیں پھر بعد میں اوپی نیئر (پنجابی) اور ایس ڈی برمن (بنگالی) لوک میوزک کو بھی فلمی دھنوں میں لے آئے۔ کندن لال سہگل اور بعد میں طلعت محمود نے فلموں کے لیے غزلیں گانی شروع کیں، دونوں صاحبان نے گراموفون پر بھی غیر فلمی غزلوں کا سرمایہ محفوظ کیا۔ طلعت محمود نے ریڈیو کے لیے بہت کچھ گایا۔ فلم میں بہت بعد میں آئے۔ یہ دونوں نام غزل گائیکی میں اپنے مخصوص اندازِ گائیکی کی بنا پر ہمیشہ زندہ رہیں گے۔ کے ایل سہگل کو خدا نے وہ گلا دیا تھا کہ کسی آرکسٹرا کے بغیر بھی ان کی آواز بذاتِ خود آرکسٹرا تھی۔ اور طلعت محمود کی لہراتی موجوں جیسی مسحور و مخمور میٹھی آواز سننے والے پر سحر طاری کر دیتی تھی۔

ریڈیو نے بھی غزل کی ترقی اور عوامی مقبولیت میں اپنا حصہ بخوبی ادا کیا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ریڈیو آ چکا تھا۔ ابتدا میں کافی مسائل کا شکار بھی رہا۔ لیکن پھر یہ گاڑی چل پڑی۔ اس نے فن کاروں کے سرپرست کا کام شروع کر دیا۔ موسیقی درباروں سے نکل چکی تھی۔ اسے عوام تک پہنچانے اور فن کاروں کو ملک گیر بلکہ عالم گیر شہرت دلوانے میں ریڈیو کا بڑا کردار ہے۔ ریڈیو کی وجہ سے بڑے فن کاروں کا معاوضہ ان

کے مراتب اور مرضی کے مطابق ملنے لگا۔ پہلے ڈائریکٹر ذوالفقار علی بخاری جیسے صاحبِ فہم و فراست انسان بنے۔ پھر ان کے بڑے بھائی پطرس بخاری۔ غزل کے شاعروں کی خواہش ہوتی تھی کہ ان کا کلام گایا جائے تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگوں تک ان کے کلام اور نام کی ترسیل ہو۔ انہیں کلام کے نعم البدل کے طور پر کچھ نہیں ملتا تھا۔ مغنی، سازندے تو ایک طرف ریڈیو نے شاعروں کو بھی ان کے کلام کا معاوضہ دینا شروع کر دیا۔

> "جن شاعروں کا کلام ہم نشر کرتے تھے، صاحبو! اس زمانے میں شاعر کو کچھ نہیں ملتا تھا۔ کچھ عرصے تک تو یہ مفت راچہ گفت والا سلسلہ چلتا رہا۔ آخر کار ہمارے ضمیر نے ہم کو ملامت کرنا شروع کیا کہ ساری دنیا میں غریب شاعر کو ریڈیو والوں سے کچھ نہ کچھ مل ہی جاتا ہے، دھلی ریڈیو ہی کیوں خست کرے۔ چنانچہ شاعروں کے ساتھ کنٹریکٹ کا سلسلہ جاری ہوا۔"(۶۰)

استاد برکت علی خان پٹیالہ گھرانے سے تعلق رکھتے تھے ان کے بڑے بھائی استاد بڑے غلام علی خان اس صدی کے بہت بڑے گویّے تھے۔ پکا گانا گانے والے مگر برکت علی خان نے غزل گائیکی کا دامن تھاما۔ ٹھمری بھی گاتے تھے مگر غزل ان کی وجہ شہرت بنی۔ غزل میں اس سے پہلے مجرئی انگ چل رہا تھا، خاں صاحب نے اب غزل میں ٹھمری انگ کی خوب صورت آمیزش کی۔ ٹھمری کا سا انداز پھڑکا کے لفظ کو ادا کرنا، تانیں، پلٹے، مُرکیاں شامل کیں اور غزل گائیکی میں جان ڈال دی۔ پنجاب میں آج بھی یہی انداز مرغوب ہے۔ بعد میں ان کے شاگرد غلام علی صاحب بھی انہی کے نقش قدم پر چلے۔ بیگم اختر نے بھی اسی زمانے میں غزل گائیکی میں بہت نام کمایا۔ مردوں میں برکت علی خان اور عورتوں میں ان کا نام نمایاں ہے۔ ٹھمری انگ میں گاتی تھیں۔ انھوں نے جدید غزل گائیکی کی بنیادیں استوار کیں۔ نہایت میٹھی اور سریلی آواز کی مالک تھیں؛ بہت مشکل بہلاوے، تانیں اس سہولت سے ادا کرتی تھیں کہ سننے والا مبہوت رَہ جاتا۔ پاکستان بننے کے بعد جو فنکار ہمارے حصے میں آئے ان میں نمایاں نام نور جہاں کا ہے۔ ۹ سال کی عمر میں گانا شروع کیا اور اپنی سریلی آواز اور موسیقی میں مہارت کی بنا پر ملکۂ ترنّم کہلائیں۔ بے شمار غزلیں گائیں۔ اور ایسی ایسی مشکل طرزیں انہوں نے بنوائیں کہ جنھیں مکمل طور پر ادا کرنا معمولی فنکار کے بس کی بات نہیں۔ نور جہاں کا دور پوری صدی پر محیط ہے۔ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں مہدی حسن کا نام سامنے آتا ہے۔ ریڈیو پاکستان کے لیے انھوں نے گانا شروع کر دیا تھا مگر وجۂ شہرت فلم کے لیے گائی گئی غزل "گلوں میں رنگ بھرے۔۔۔" ثابت ہوئی۔

مہدی حسن سُر میں رچے ہوئے گلو کار تھے۔ کلاسیکل موسیقی میں خوب ماہر تھے۔ ان کا خاندان دھرپد (کلاسیکل گائیکی کی سب سے قدیم اور مشکل صنف ہے، اب بہت کم دھرپد گایا جاتا ہے اس کی جگہ خیال گائیکی نے لے لی ہے) گانے والا تھا۔ مہدی حسن نے غزل کو خیال انگ میں گایا۔ لفظوں کو صحیح تلفظ میں اور نکھار نکھار کر اس طرح ادا کیا کہ شعر نہ سمجھنے والے کے لیے بھی مفہوم کی تفہیم آسان ہو گئی۔ غزل کو خیال کے قریب لے آئے۔ جو غزل دوسرے گانے والوں نے ۴ منٹوں میں گائی وہ مہدی صاحب نے ۳۰ منٹوں تک پہنچا دی۔ غزل کی خوب خدمت کی اور شہنشاہِ غزل کہلائے۔ ۲۶ نومبر ۱۹۶۴ کو پاکستان ٹیلی ویژن کا قیام عمل میں آیا۔ یہ ایک انقلابی قدم تھا۔ ریڈیو صرف آواز پہنچاتا تھا لیکن اب لوگ اپنے چہیتے گلوکاروں کو سننے کے ساتھ دیکھ بھی سکتے تھے۔ فوری طور ٹی وی کے آرٹسٹ ریڈیو پاکستان سے ہی درآمد کیے گئے؛ مشہور چیزیں ریکارڈ کی گئیں۔ نکھار (۱۹۷۴ء) وہ پہلا پروگرام تھا جس میں غزل گائیکی کو ترقی دی گئی۔ بعد میں ایک پروگرام ترنّم میں نور جہاں سے نئے سرے سے غزلیں گوائی گئیں۔ نور جہاں کے علاوہ اقبال بانو، فریدہ خانم، شاہدہ پروین، رونا لیلی، ناہید اختر، ماہ ناز، گلبہار بانو، منی بیگم، نیئرہ نور، بلقیس خانم اور پھر عابدہ پروین یہ خواتین اپنے اپنے انداز میں غزل کی خدمت کرتی رہیں۔ بے شمار غزلیں ساز و آواز کی خلعت پہن کر سجتی گئیں۔ مردوں میں استاد امانت علی خاں، سلیم رضا، منیر حسین، غلام علی، حبیب ولی محمد، پرویز مہدی، غلام عباس، اسد امانت علی خاں، نصرت فتح علی خاں، شوکت علی، اعجاز حسین حضروی، وغیرہ نے اپنے اپنے انداز و ادوار میں غزلیں گائیں اور نام پیدا کیا۔ غزل کا سفر جاری ہے۔ مغربی موسیقی کے اثرات سے ہمارے ہاں غزل سننے کا سلسلہ کم ہو گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دورِ حاضر میں جب اتنی بڑی آبادی والے ملک میں ادبی کتاب ۳۰۰ سے زیادہ نہیں چھپ رہی تو غزل سننے والوں کی کمی کا کیا گلا کیا جائے۔ لیکن غزل گائیکی ختم نہیں ہو سکتی۔ موسیقی بغیر کسی شعر یا کلام کے بھی سنی اور پسند کی جاتی ہے لیکن کیا حسن پیدا ہوتا ہے کہ سریلے سازوں کے آہنگ میں اگر سریلی آواز میں اچھے اشعار سماعت کی زینت بنیں۔ یہ ملاپ حسن کو دو آتشہ کر دیتا ہے۔ لہٰذا نہ غزل گانے والے ختم ہوں گے نہ سننے والے۔

موسیقی: تمہید و تعارف

اللہ تعالیٰ نے اس کائنات کو تخلیق کیا۔ آفرینشِ کائنات اور تخلیقِ آدم سے وہ ہم پر مسلسل کرم فرما رہا ہے۔ اس نے اپنے نور سے ہر شے کو رنگ دیا ہے۔ بہتے دریا، گرتی آبشاریں، کل کل کرتے جھرنے، لہلہاتے کھیت، سر بکھیرتے پرندے، سُرمئی گھٹائیں اور مشک بُو ہوائیں اس کے کرم کی نشانیاں ہیں۔ طرح طرح کے پھل اور اناج اس نے انسان کی تسکین اور اس کی غذا کے لیے دھرتی سے اگائے۔ انسان اس کی ان نعمتوں سے فیض یاب ہوتا ہے۔

ان نعمتوں سے انسانی زندگی راحت و آرام سے بھر جاتی ہے۔ مگر بعض عنایات اس ذاتِ باری تعالیٰ کی ایسی ہیں جن کی کیفیت درج بالا سے مختلف ہے۔ وہ بھی انسان کی تفریحِ طبع اور لطف وانبساط کا باعث ہیں۔ یہ نعائم انسان کو روحانی خوشی عطا کرتی ہیں اور ان کے بموجب انسان کے سکون و سرور میں اضافہ ہوتا ہے۔ انھی میں سے ایک فنونِ لطیفہ ہے۔ جو بہت سے فنون سے تشکیل پاتا ہے۔ مثلاً:۔ موسیقی، شاعری، مصوری، مجسمہ تراشی، فنِ تعمیر، رقص وغیرہ۔ یہاں ہمارا موضوع دوسرے علوم نہیں بلکہ فنِ موسیقی ہے۔ موسیقی جو انسان کے چاروں طرف جاری وساری ہے۔ موسیقی دو چیزوں سے تشکیل پاتی ہے۔ سُر یعنی آواز اور تال، لے یا ردھم۔ بچہ جو سب سے پہلی آواز سنتا ہے وہ ردھم یا لے کی ہے جو وہ ماں کے دل کی دھڑکن کی صورت میں اس کے پیٹ میں سنتا ہے۔ یہ ردھم یا تال کائنات کی ہر شے میں روح کی طرح موجود ہے۔ گھڑی کی کلک کلک ہو یا سیاروں کی گردش ہو، سب ردھم میں ہے اور اگر یہ ردھم ذرا سا بھی گڑبڑ ہو جائے تو قیامت آ جائے۔ پھر آواز کس قدر اہم ہے کہ اگر ایک بچہ پیدا ہو کر آواز نہ سن سکے تو بول نہیں سکتا۔ موسیقی کا تعلق آواز سے ہے اور اور آواز صرف سننے کی شے ہے۔ اگر موسیقی یا آواز کو حروف کی صورت لکھ دیا جائے قاری کے پلے کچھ نہیں پڑے گا اس لیے اسے سن کر ہی سمجھا جا سکتا ہے۔

> "جس طرح چنبیلی لکھ دینے سے اس کی خوشبو دماغ تک نہیں پہنچتی، ریشم کا نام لکھ دینے سے اس کی چمک اور نرمی کا اندازہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح ساتوں سروں کے ابتدائی حروف کچھ ہندسوں کے ساتھ لکھ دینے سے نہ تو کان متاثر ہوتے ہیں نہ گلا ان کو ادا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔" (۶۱)

"فنِ موسیقی نہایت پیچیدہ اور مشکل ترین فن ہے۔اس کا تعلق آواز کے ساتھ ہے جو ارتعاش سے پیدا ہوتی ہے۔ اور ارتعاش کو پکڑنا اور اس پر کنٹرول کرنا آسان بات نہ یہ برسوں کی تعلیم اور مسلسل ریاضت سے ہوتا ہے۔"(۶۲)

ہمارا موضوع غزل ہے خیال، ٹھمری، دھرپد نہیں ہے۔اور غزل بھی وہ جو عمومی طور پر سنی ہوئی ہو اور جس کے سروں سے کان مانوس ہوں۔ اصنافِ موسیقی ہونے کے ناطے ان پر بعض جگہوں پر روشنی ضرور ڈالی جائے گی۔

موسیقی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ جادو کی سی تاثیر رکھتی ہے۔بچہ لوری سن کر سکون سے سو جاتا ہے۔ انسان تو انسان جانوروں پر بھی اس کا اثر ہوتا ہے۔ سپیرا جب بین بجاتا ہے تو سانپ جھوم جھوم جاتا ہے۔گھوڑے اور مویشی سیٹی کی آواز پر پانی پیتے ہیں۔حدی کے اثر سے اونٹ دگنی رفتار سے سفر کرتے ہیں۔حدی اس نغمے کو کہا جاتا ہے جو اونٹوں کے ساربان انھیں بھگانے کے لیے گاتے ہیں۔

جس طرح انسان کے حواس اسے مختلف کیفیات اور سرور سے آشنا کرتے ہیں۔ بصارت حسین مناظر سے ہمکنار کرتی ہے۔ تو سماعت خوبصورت آوازوں سے آشنا و محظوظ کرتی ہے۔ پپیہا کی پی پی، کوئل کی کوک یا بہتی ندی کا ترنم کسی ویرانے میں بھی انسان کو مسحور کر دیتے ہیں۔ اسی کو فطرت کا حسن کہا جاتا ہے۔

"موسیقی آواز کے اس جادو کا نام ہے جو روح کی گہرائیوں میں اتر کر کسی بھی جان دار کو کسی اور دنیا میں لے جاتی ہے۔ جو حس اور شعور کی دنیا ہوتی ہے۔ بو علی سینا نے تو موسیقی کے فن کو اتنی باریکی سے دیکھا کہ موسیقی کے ذریعے کئی امراض کے علاج بھی دریافت کر لیے۔ موسیقی امراض کا علاج ہو یا نہ ہو مگر انسانی زندگی میں سکون حاصل کرنے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔"(۶۳)

ابتدا میں بو علی سینا علمِ موسیقی نہیں جانتے تھے۔ اتنے سارے علوم پر دسترس رکھنے کے باجود لوگ انھیں عالم نہیں مانتے تھے۔ اس دور میں عالم وہی کہلاتا تھا جو تمام علوم پر دسترس رکھتا ہو۔ بو علی سینا نے اس ایک اعتراض پر موسیقی کا علم نہ صرف سیکھا بلکہ اس میں ایک گونا مہارت حاصل کی۔ اور یہ جو ساز شہنائی ہے اس کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ ان کی ایجاد و اختراع ہے۔ ان کے نام کی نسبت سے پہلے اسے سینائی کہا جاتا تھا۔ بعد میں بگڑتے بگڑتے شہنائی بن گیا۔

"زندگی کو زندہ رکھنے کے لیے موسیقی بھی اہم ذریعوں میں سے ایک ہے۔ میلادِ آدم سے لے کر اب تک یہ انسان کے اندر اور اس کے گرد و پیش میں کسی نہ کسی صورت میں قائم رہی ہے۔ اس کے بڑے روپ، بڑی شکلیں اور بے شمار مظاہر ہیں۔" (۶۴)

موسیقی فطرتِ انسان ہے۔ ڈھول کی تھاپ پر بڑے ہوں یا بچے سب کے پاؤں ہلنے لگتے ہیں۔ فوج میں بینڈ جذبات کو مہمیز کرتا ہے اور سپاہی کے قدم اور چال میں تہذیب و تنظیم پیدا کرتا ہے۔ یہی بینڈ اور ترانے جنگی جذبات بھی ابھارتے ہیں۔ رجز اور ترانے ہمیشہ جنگی جذبات میں جوش پیدا کرتے ہیں اور بہادری کے جذبات کو فروغ دیتے ہیں۔

"جن فنون کے ذریعے سے جذباتِ انسانی کا ظہور ہوتا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ جس فن سے انسان نے کام لیا اور اکثر لیتا رہتا ہے وہ موسیقی ہے۔ فلاسفہ کا مقولہ ہے جن جذباتِ دلی کے اظہار سے زبان اور الفاظ عاجز رَہ جاتے ہیں۔ ان کو نغمہ اپنے سروں اپنی لے اور اپنے زمزموں سے ادا کرتا ہے۔ اور ایسی خوبی سے ادا کرتا ہے کہ نفسِ انسانی اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ اور روح میں عجیب رقعت و نرمی پیدا ہو جاتی ہے۔" (۶۵)

موسیقی کے آغاز و ابتدا سے انسان ناواقف ہے۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ انسان جتنا پرانا ہے موسیقی بھی اسی قدر پرانی ہے۔ اور آج اس کے ساز وغیرہ بہت نفیس ہیں لیکن ابتدا میں یہ عالم نہ تھا۔

"کہ جب انسان نے دنیا میں زندہ رہنے کا ڈھنگ نہیں سیکھا تھا۔ وہ چشموں کے راگ، پرندوں کی آواز، ہواؤں کی سرسراہٹ اور چوپاؤں کے قدموں کی آواز میں موسیقی تلاش کرتا تھا۔ پھر وہ وقت آیا جب انسان نے اس فن کو اپنے ہاتھ میں لینا چاہا۔ اس نے درختوں کی سوکھی شاخوں کو موڑا، ان سے سخت بال باندھے۔ پھر ان بالوں کو جب ہلایا تو ان میں سے کچھ آوازیں پیدا ہوئیں۔ اس طرح انسان نے موسیقی کا پہلا سبق سیکھا۔" (۶۶)

قدیم زمانے کے مذہبی پروہت یہ خیال کرتے تھے کہ ان کے خدا، نجوم یا سیارے ان کے حالات کے تبدل و تغیر میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس لیے وہ اپنی دعاؤں اور مناجات میں تاثیر پیدا کرنے کے لیے گا کر پڑھتے تھے۔ ایک خاص لحن جس کا نام "محزن" (اندوہ فزا) تھا جس کی تاثیر سے دل نرم ہو جاتا اور رقت طاری ہو جاتی تھی۔

"رفتہ رفتہ جنگ میں قوت و شجاعت کو ہیجان میں لانے کے لیے یہ فن کام میں لایا گیا۔ اور ایک خاص قسم کا راگ جس کو "شجع" کہا جاتا ہے، فوجی ضروریات میں گایا جانے لگا۔ پھر اس کی تاثیر بیماریوں کو خفیف کرنے میں دریافت ہوئی۔"(۶۷)

علمِ موسیقی ساری دنیا کا سرمایہ ہے۔ کوئی ملک ایسا نہیں جہاں یہی سُر اور نغمے نہ ہوں۔ ہر ملک کا اپنا ایک نظامِ موسیقی، گویّے، سازندے ہوتے ہیں۔ جن میں سے بعض بڑے نامی گرامی اساتذہ ہوتے ہیں۔ لیکن ہندوستان کا نظامِ موسیقی ساری دنیا سے پیچیدہ، جدا اور مشکل ہے۔

"علمِ موسیقی منجملہ اور علومِ معقول کے مدت دراز سے چلا آتا ہے۔ اور ہر ملک اور قوم میں با وضاع مختلف رائج ہے۔ مگر کہیں ہندوستان سے بہتر نہیں ہے۔ اس لیے کہ یہاں کے امرا اور فقرا اس کو عبادت جان کر برتتے ہیں۔ یوں بھی ہر علم کا مبدا ہند ہے۔ اس لیے ہند میں اس علم نے طرح طرح کی ترقی کی اور رونق پائی اور یہاں تک باریک اور دشوار ہو گیا کہ اب اس کے صاحبِ کمال بھی کم یاب ہیں۔"(۶۸)

ہندوستان کی موسیقی بہت اعلیٰ باریک اور مشکل ہے۔ اور صرف مذہب سے جڑ جانے اور عبادت کے میل ملاپ سے ایسا ہوا کہ سریلی آواز کی قدر کی گئی اور سریلے لوگوں نے اس داد و تحسین پر مزید محنت کی اور نئی نئی اختراعات کی روش کو قائم رکھا۔ مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد سے قبل بھی ہندوستانی موسیقی عروج پر تھی۔

"مسلمانوں کی آمد سے پیشتر ہندوؤں کی موسیقی کیسی تھی؟ اس بارے میں سوا اس کے بے عذر و تردد تسلیم کر لیا جائے کہ وہ بہت اچھی تھی۔ اور نہایت مکمل تھی۔ موسیقی پر سب سے پہلی سنسکرت کی کتاب "رتناکر" بتائی جاتی ہے۔ جسے سارنگ دیو پنڈت نے بارھویں صدی عیسوی میں تصنیف کیا۔ جب مسلمانوں کو یہاں چار صدیاں ہو چکی تھیں۔ اور شمالی ہند میں غوریوں کی حکومت تھی۔ لیکن اس کتاب کو اب سمجھنے والا یا ادا کرنے والا کوئی بھی موجود نہیں ہے۔"(۶۹)

استاد بڑے غلام علی خان اس صدی کے بہت بڑے استاد گزرے ہیں۔ اپنے ایک انٹرویو میں موسیقی کی شروعات کے بارے میں فرماتے ہیں کہ کلاسیکل موسیقی اصل میں فوک یا لوک موسیقی سے نکلی۔ اپنے اس دعوی کے بارے میں وہ استدلال پیش کرتے ہیں۔

"خدا نے جب ہمیں پیدا کیا تو شہروں گاؤں میں سُر بانٹے۔ جیسے سندھ کا فوک میوزک سن لیں الگ ہی لب و لہجہ ہے۔ اور پھر اس کام کو کرتے کرتے ایسے لاجواب لوگ پیدا ہوئے کہ اگلے سنگیت میں آمیزش کی کے وہ مزید ترقی کر کے پکے راگوں میں ڈھلتا گیا۔ ساتھ انہوں نے راگنی جے جے ونتی کی گا کر ایک مثال دی جو ایک قدیم فوک گیت سے نکل رہی ہے۔ ایک کشمیری دھن سنائی جس سے راگ بلاول نکل رہا تھا۔ ایسے ہی ایران میں بھیرویں پیدا ہوئی اور ہندوستان میں آکر مکمل ہوئی۔ سُر تو لوک موسیقی میں موجود تھے مگر ان کو دیکھنے والے استاد نہیں تھے۔ استادوں نے جب اسے لیا۔ اس کی شکل بنائی اور ایک رنگ میں رچا۔ بزرگوں نے جو بنایا ہے، اسے ایک ترتیب سے بنایا ہے۔ ایک ساتھ دوسر کہیں نہیں چھوڑے۔ سب خاندانوں کو چاہیے کہ راگوں کو خوب صورت بنائیں ان میں بہتری لائیں۔"(۷۰)

عملی موسیقی:

موسیقی دنیا کی سب سے لطیف شے ہے۔ اس کے علاوہ کوئی بھی فن (فنونِ لطیفہ) کسی نہ کسی شکل و صورت میں ہم تک پہنچتا ہے۔ مثلاً "مصوّری نظر آتی ہے اور نگاہوں سے سے دل و دماغ تک رسائی کرتی ہے۔ کینوس پر وجود رکھتی ہے۔ شعروں کے دیوان تسکینِ قلب کا باعث بنتے ہیں۔ رقص اور ناٹک زندہ کرداروں کی حرکات و سکنات کے توسّط سے سماعت و بصارت کا حسن بنتے ہیں۔ مگر موسیقی ہوا میں گرہ لگانے کا نام ہے۔ جس کو ہم صرف سن سکتے ہیں چھو نہیں سکتے گرفت میں نہیں لے سکتے۔ اور یہ سب سے مشکل فن ہے۔ جب ہم تصویر کشی کرتے ہیں تو ایک ایک لکیر ناپ تول کر لگاتے ہیں، سینٹی میٹر، انچ، ہر ایک شے ایک پیمانے سے ناپی جاتی ہے۔ مگر موسیقی میں ناپنے کا صرف ایک ہی پیمانہ ہے اور وہ ہیں کان۔ آواز کو کس طرح ناپا جائے؟ وہ ہاتھ تھوڑی آتی ہے۔ مگر سر شناس آواز کو سنتے ہیں اور ناپ لیتے ہیں۔ آپ دیکھتے ہیں کہ کس طرح دو علیحدہ سازوں کو آپس میں ملایا جاتا ہے۔ جیسے طبلہ اور ہارمونیم۔ یا طبلہ اور ستار۔ پھر وہ ہم آہنگ ہو کر بولتے ہیں تو موسیقی پیدا ہوتی ہے۔ اگر ہر ساز کا اپنا ہی سر ہو تو وہ ساز ہوتے ہوئے بھی شور ہی پیدا کریں گے۔

سُر:

سُر کیا ہے ؟ایک نپی تلی ایک مخصوص فریکوئنسی پر ٹھہری آواز۔ گو یہ سُر کی مکمل تعریف نہیں ہو سکتی (کئی لوگوں کو مجھ سے اختلاف بھی ہو گا۔) نپی تلی سے مراد یہ کہ جب کسی ایک جگہ سے ہم " آ " کہتے ہیں۔ اگر اس سُر کو ہم اپنا کھرج یا سرج یا ابتدائی سر مان لیں اور اس سر سے ہم آواز بڑھاتے جائیں۔ تو ایک مقام ایسا آئے گا جہاں ہماری آواز ہمارے ابتدائی سُر۔ یا کھرج سے دوگنا ہو جائے گی۔ یوں سمجھیے کہ آپ کے پاس سٹیل یا ربر کا تار ہے۔ جس طرح کے ستار یا گٹار میں ہوتے ہیں۔ اس پر ہاتھ ماریں ایک ابتدائی آواز جسے میں نے کھرج کہا، آئے گی۔ مگر جونہی آپ اس آتی ہوئی آواز کے ساتھ ساتھ اس تار کو کسنا شروع کرتے ہیں آواز موٹی سے پتلی ہو ہو کر چڑھنا شروع ہو جاتی ہے۔ یعنی سُر چڑھ گیا۔ جوں ہی ضرب لگا کر آپ تار کو نرم کرتے جائیں گے سر پتلے سے موٹا ہو کر اترنا شروع ہو جائے گا۔ اب آپ سُر یا آواز کا چڑھنا اترنا جان گئے ہوں گے۔

> "اگر ہم ایک آواز لیں اور اسے کسی ذریعہ سے اونچی کرنا شروع کریں، سائرن کی طرح، تو ہم دیکھیں گے کہ جوں جوں یہ عمل بڑھتا جائے گا آواز اونچی اور پتلی ہوتی جائے گی۔ آخر ایک ایسی حد پر پہنچے گی جس مقام کی آواز پہلی آواز کے دوگنا ہو گی۔ فرض کیا ابتدائی آواز کی فریکوئنسی فی سیکنڈ لہروں کی تعداد 240 ہے۔ آواز کی اونچائی کے ساتھ ساتھ یہ لہریں بھی فی سیکنڈ بڑھتی جائیں گی اور آخر ایک ایسی حد پہنچے گیں جس کی فریکوئنسی 480 ہو گی۔ آواز کی ان دو حدود کے درمیانی فاصلے کو سپتک یا استھان کہتے ہیں۔ جسے ماہرینِ موسیقی نے سات حصوں میں تقسیم کیا ہے۔"(۷۱)

کھرج:

ابتدائی آواز یا جسے اب میں " کھرج " کہوں گا۔ کھرج سے جب آواز چڑھنا شروع ہوتی ہے تو ایک مقام ایسا آتا ہے جہاں وہ دگنی ہو جاتی ہے۔ مزید اگر تار کستے جائیں تو ایک مقام پر تین گنا ہو جائے گی۔ اب کھرج سے جب دگنی ہوئی تو اس مقام کو بھی ہم کھرج ہی کہیں گے لیکن اوپر والا کھرج ،پہلے کھرج کی جو فریکوئنسی تھی اوپر والے کھرج کی اس سے دگنی ہے۔ اوپر والا کھرج سات سروں کے بعد آتا ہے۔ یا یہ سمجھیے

کہ ہم نے نچلے کھرج سے اوپر کھرج تک جو پیچ کی آواز تھی اسے سات حصوں میں بانٹ دیا گیا(اس کے بارے میں کہا جاتا ہے سُر کی یہ تقسیم فیثا غورث نے کی تھی)۔اس کے متعلق ایک زبردست حکایت بھی ہے کہ یہ سات سُر کیسے وجود میں آئے۔ ہندو متھ کے مطابق کرشن جی جنگل میں گائیاں چراتے تھے اور ان کو موسیقی کا زبردست شعور تھا۔ جنگل میں جب ہوا چلتی تو ایک بہت میٹھی اور سریلی آواز سنائی دیتی۔ انھوں نے آواز کا کھوج لگایا تو پتا چلا کہ بانس کا ایک درخت ہے جس کے ایک ٹہنے میں کھوکھلا ہو جانے کی بنا پر کچھ سوراخ ہو گئے ہیں۔ جب ہوا اس ٹہنے سے گزرتی ہے تو یہ آواز پیدا ہوتی ہے۔ انھوں نے اس ٹہنے کو بڑی صفائی سے کاٹ لیا اور پھر منہ سے پھونک لگائی وہی آواز پیدا ہوئی۔ اس بانس کے ٹکڑے کو بانسری کہا گیا۔ بانسری کو منہ سے لگا کر پھونک لگانے سے کھرج یعنی سا کی آواز آگئی۔ اس پر چھے سوراخ ہیں۔ ان چھے اور کھرج سمیت سات سر سامنے آ گئے۔ جب ان چھے سوراخوں پر پوریں رکھ کر ان کو بند کر دیتے ہیں اور زور سے پھونک لگاتے ہیں تو ہمیں اوپر والا کھرج سنائی دے گا جو کہ آٹھواں سر ہے۔ مگر موسیقی میں آٹھواں سر نہیں ہے۔ وہ سر ابتدائی سر۔ کھرج کا دگنا ہے۔ اور ہم اسے اوپر والا کھرج کہتے ہیں۔ بانسری پر جو پہلا سوراخ ہے اس کے سر کو "رکھب" کہتے ہیں۔ دوسرا گندھار تیسرا مدھم، چوتھا، پنچم، پانچواں، دھیوت۔ چھٹا، نکھاد۔ اور سب سے پہلا جو کہ سرج (جسے اب کھرج ہی کہتے ہیں) ان کو آسانی کے لیے سا، رے، گا، ما، پا، دھا، نی کا نام دے دیا گیا ہے۔ انسانی آوازان سات سروں کے احاطے سے اوپر بھی چلی جاتی ہے اور ایسے ہی نیچے بھی۔لہذا کھرج سے اوپر والے کھرج کے سات سروں کو ایک "سپتک" کہا گیا۔اور اوپر زیادہ فریکوئنسی والے کھرج (سا) سے تگنی فریکوئنسی والے کھرج تک ایک اور سپتک بڑھا دیا گیا۔اسی طرح نچلے کھرج سے انسانی آواز اور بھی نیچے جا سکتی ہے۔لہذا ایک پورا سپتک نیچے بھی بڑھا لیا گیا۔اس طرح ہمارے پاس تین سپتک بن گئے، ایک بہت بھاری آواز والا، ایک نارمل آواز والا، ایک اونچی اور پتلی آواز والا۔جو سب سے نیچے ہے اسے "مندر سپتک" کہا گیا، جو نارمل ہے اسے "مدھ سپتک" جو سب سے اوپر ہے اسے "تار سپتک" کہا گیا۔یوں سمجھیے کہ نصرت فتح علی خان مدھ سپتک کے سُر پنچم (پا) سے گانا شروع کرتے ہیں اور اوپر تار سپتک میں آسانی سے گاتے ہیں کیوں کہ آواز باریک ہے۔مہدی حسن اور کے ایل سہگل مدھ سپتک کے رکھب (باجے کا پہلا کالا بٹن) سے گاتے ہیں آرام سے مندر سپتک (سب سے نچلا سپتک) میں گاتے چلے جاتے ہیں اس لیے کہ آواز بھاری ہے۔ہارمونیم باجے میں یہ تینوں سپتک موجود ہوتے ہیں۔

راگ:

درج بالا طریقہ سے بانسری پھونکنے سے جو سُر سنائی دیتے ہیں انھیں ہم بلاول راگ کہتے ہیں۔ جس میں سب کے سب سُر شُدھ (خالص) یا انھیں تیبر، تیور بھی کہتے ہیں۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ لوگوں نے دیکھا کہ بہت سارے گانے ان سروں سے نہیں ملتے۔ اور یہ سات سر ناکافی ہیں۔ تب اساتذہ نے نئے پانچ سر بنائے۔ مثال یہ لیں کہ آپ کے پاس ایک پیمانہ ہے جس پر ایک انچ سے لے کر سات انچ تک نشانات ہیں۔ یعنی وہ آپ کے سات سر ہیں۔ صفر انچ سے لے کر انچ کے ہندسے تک آپ نے ایک سر آدھے میں اور بنالیا۔ یعنی اس پورے کو آدھا کر دیا۔ یایوں سمجھیے کہ بانسری کے ایک سوراخ سے پُور ہٹا دینے پر جو شدھ آواز آرہی تھی۔ آپ نے اس پر اس طرح انگلی رکھی کہ آدھی آواز نکلے آدھی نہ نکلے (یہ ذرا مشکل کام ہے، خاص طور پر بانسری پر۔ یہاں صرف سمجھانے کی غرض سے بتایا جارہا ہے) جو آدھی آواز نکلی وہ کومل (نازک، یا آدھا) سر کہلاتا ہے۔ یوں وہ جس جگہ سر نے پورا لگنا تھا اس سے کم آواز نکال کر اسے نصف کر دیا۔ کومل سر کو اُترا اور شدھ یا تیور کو چڑھا سُر بھی کہا جاتا ہے۔ جیسے اتری نکھاد یا چڑھی نکھاد۔

یوں ہم نے سات میں سے پانچ سر آدھے آدھے کر لیے یعنی رے کومل، گا کومل، ما کومل، دھا کومل اور نی کومل نئے سر دریافت کر لیے۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ پانچ کیوں سات کے سات کیوں نہیں آدھے کیے؟ تو بات یہ ہے کہ سا اور پا آدھے نہیں ہو سکتے اب ان دونوں۔ سا اور پا کی حیثیت نیوٹرل ہو گئی ہے۔ باقی پانچ شدھ اور پانچ کومل سر بن گئے۔ اگر کسی ایک راگ میں سا اور پا کے ساتھ باقی سب سُر کومل ہیں تو ان (سا اور پا کو) کو بھی ہم کومل مانیں گے۔ باقی سب شدھ یا تیبر ہیں تو ان سا اور پا کو بھی ہم شدھ کَہ دیں گے۔ جب سارے سر کومل ہو گئے تو سروں کی اس ترتیب کو راگ بھیرویں کا نام دیا گیا۔ اور جب سب سارے شدھ تھے تو سروں کی اس ترتیب کو بلاول کا نام دیا تھا۔ انھی بارہ سروں میں ساری دنیا کا سنگیت ہے۔ ان سے باہر کوئی میوزک نہیں ہے۔ لیکن کومل اور تیبر سروں کو لگانے کی ایک مخصوص ترتیب سے مختلف راگ پیدا ہوتے ہیں۔

راگ کیا ہے؟ سروں کی ایک مخصوص جاوت اور آوت (موسیقی کی زبان میں آروہ، اوروہ۔ اسے آروہی، اوروہی بھی کہا جاتا ہے۔) کا نام ہے۔ یعنی ایک سپتک کے کچھ سروں پر آپ آواز لگا کر نیچے والے کھرج سے اوپر والے کھرج تک جاتے ہیں۔ اور پھر اس سے واپس اوپر والے کھرج سے اپنے کھرج تک آتے ہیں

تو ایک مخصوص راگ پیدا ہوتا ہے۔ لیکن ضروری نہیں کہ جن سروں سے آپ اوپر گئے ہیں ان سے ہی واپس بھی آئیں یہ یاد رکھنا پڑتا ہے۔ اور ہر راگ کے جدا سر اس کی جدا شکل بناتے ہیں۔ ہماری موسیقی میں تمام سر برابر وزن کے نہیں ہیں (انگلش سکیل کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتے)۔ ہمارا مدھم انگریزی باجے ہارمونیم کے مدھم کے مقام سے ذرا سا ہٹا ہوا ہے۔ اور پنجم اور کھرج کے قائم ہونے کی بنیاد پر بھی ہمارا سکیل غیر متوازن ہے جو ہماری موسیقی کو مغربی موسیقی سے الگ کر دیتا ہے اور یہی عدم توازن ہماری موسیقی کی جان ہے۔

بنیادی راگ دس ہیں۔ جن کو سہولت کے لیے ٹھاٹھ کہتے ہیں۔ پرانی تقسیم کے مطابق ۶ اور نئے ٹھاٹھ سسٹم کے تحت دس ہیں۔ پرانا نظام متوں کا نظام کہلاتا ہے۔ اس میں چھ راگ اور ان سے منسلک چھتیس راگنیوں کے ذریعے تمام راگوں کے تعلق کو واضح کیا جاتا ہے۔ نیا نظام یعنی ٹھاٹھ سسٹم پنڈت بھات کھنڈے (ہندوستان کے ایک ماہرِ علمِ موسیقی) نے وضع کیا جس میں تمام راگوں کو دس ٹھاٹھوں کے تحت تقسیم کیا۔ پنڈت بھات کھنڈے، استاد فیاض خان کے ہم عصر تھے اور ان سے کافی متاثر بھی۔ اسی نظام کو بعد ازاں نواب ٹھاکر علی نے اپنی کتاب "معارف النغمات" میں استعمال کیا تھا۔ آج کل کرناٹک (کرناٹک والوں کا میوزک الگ ہے، بلکہ انھوں نے راگوں کے نام بھی ہندوستانی موسیقی کے راگوں کی بہ نسبت بدل کر رکھے ہوئے ہیں) کو چھوڑ کر تقریباً پورے ہندوستان پاکستان میں راگوں کے تشریح کے لیے اسی دس ٹھاٹھوں کے نظام کو استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک ٹھاٹھ کو ایسے سمجھیں کہ وہ ایک بڑا راگ ہے جس میں اوپر جاتے (آروہی) میں بھی سات سُر لگیں گے اور اوپر سے نیچے آتے (اوروہی) میں بھی سات سُر۔ ایسے راگ کو سمپورن سمپورن کہا جاتا ہے۔ دوبار اس لیے کہ جاتے اور آتے سات سُر لگے ہیں. (گوماروا ٹھاٹھ میں ایسا نہیں ہے۔ اس میں سات سر نہیں لگتے صرف چھے ہی سر ہیں) مزید آسانی کے لیے ٹھاٹھ کی مثال ایسے ہے جیسے ہاتھ۔ اب اس ٹھاٹھ سے ہاتھ کی انگلیوں کی طرح مختلف راگ نکلتے ہیں۔ جس طرح کوئی انگلی چھوٹی ہے کوئی بڑی۔ اسی طرح کوئی راگ پانچ سروں کا ہے اور باقی سُر ممنوع ہیں، کوئی چھے سروں کا ہے۔ کوئی سات سروں کا۔ جانے اور آنے (آروہی اور اوروہی) میں جس کے پانچ سر لگیں۔ اُسے اوڈھو اوڈھو، چھے والے کو کھاڈو، کھاڈو۔ اور سات سروں والے کو سمپورن، سمپورن راگ کہتے ہیں۔ اسے راگوں کا برن یا قسم کہتے ہیں۔

ہر راگ کی اپنی کیفیت، مزاج، شکل، چال اور وقت متعین ہے۔ چال سے مراد یہ ہے کہ بعض راگ ایک ہی ٹھاٹھ کے ہیں اور ان کے سُر بھی ایک جیسے ہیں۔ جیسے کافی ٹھاٹھ کے دو راگ بھیم پلاسی اور دھنا سری۔ لیکن وادی اور سموادی سُر کا فرق اور مخصوص سروں پر ٹھہرنا اور کچھ سروں سے بچ کر نکلنا، انھیں ایک دوسرے سے جدا

کر دیتا ہے۔ وادی سُر اسے کہتے ہیں جس سُر کو گانے والا بار بار لگاتا ہے۔ یہ سُر اس راگ کے دل یا بادشاہ کی طرح ہوتا ہے۔ اور سموادی وزیر کی طرح۔ یعنی وادی سُر سے کم لیکن دیگر سروں سے زیادہ اسے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس سے اس راگ کی چال صاف، نمایاں اور دیگر راگوں سے جدا ہو جاتی ہے۔ کچھ راگ سدا بہار بھی ہیں جو ہر وقت گائے جاسکتے ہیں۔ وقت کا تعین راگ کے سروں کے کومل تیور کے فرق سے ہے۔ صبح کومل سروں سے شروع ہوتی ہے، کانوں کو بھلے لگتے ہیں۔ جیسے بھیرویں جس میں سب سر کومل ہیں وہ صبح پہلے پہر کا راگ ہے۔ اور دن گزرنے کے ساتھ ساتھ وہ راگ وقت بدلتے رہتے ہیں جن میں سر کومل گھٹتے جاتے ہیں سب شدھ یا تیور ہوتے جاتے ہیں اور رات کے پہلے پہر میں کلیان اور بلاول راگ کے راگوں کا وقت آجاتا ہے جن میں تقریباً "سب سر تیور یا شدھ ہو جاتے ہیں اسی طرح رات کے گزرنے کے ساتھ ساتھ راگوں کے اوقات میں کومل سر بڑھتے جاتے ہیں۔ انسانی آواز بھی انھی درج بالا اصولوں کے تحت اگر ہو گی تو سریلی ورنہ بے سری کہلائے گی۔ موسیقی سیکھنے کے لیے جتنا گانا (ریاضت) ضروری ہے اتنا اچھا گانا سننا بھی ضروری ہے۔ دونوں کا مقام اور عمل دخل سیکھنے میں برابر کا ہے۔

لے یا تال:

موسیقی میں دوسری اہم شے تال یا لے ہے۔ سُر اور لے کا آپس میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔

"تال اصولِ نغمہ کے ضبط کرنے کے واسطے ہاتھ پر ہاتھ مارنے کو کہتے ہیں۔ اہلِ لکھنؤ اسے مذکر بولتے ہیں۔"(۷۲)

یہ سمجھیے کہ طبلہ، ڈھولک یا ڈرم سے جو نکل رہی ہے وہ لے یا تال ہے اور جو باجے سے آواز آرہی ہے وہ سُر ہے۔ گانے والے نے ان دونوں کا پابند ہو کر گانا ہے۔ لے یا تال کا تعلق وقت کے معینہ وقفوں سے ہے۔ کون سی شے کتنے وقت کے بعد آرہی ہے۔ گھڑی کی کلک کلک ایک مخصوص لمحے میں مقیّد ہوتی ہے۔ ہاتھ کی ضربوں کو وقت کے لمحوں میں بانٹ دینے کا نام بھی تال ہے۔ مثال کے طور پر ایک گلی میں ہر ۴۰ گز کے بعد دوسرا مکان شروع ہوتا ہے اور ہر مکان نے برابر فاصلے سے گیس کا کنکشن لیا ہوا ہے، گلی میں برابر فاصلوں کے بعد پائپ کے لیے بنائی گئی نالی آتی ہے۔ ایک سائیکل سوار ایک ہی برابر رفتار سے سائیکل چلاتا گزرے گا تو ایک مخصوص ثانیہ وقت کے بعد اس کی سائیکل کو ایک جھٹکا لگے گا۔ یہ جھٹکا وقت کے برابر لمحوں

کے بعد آتا ہے۔اسے تال کا سم مان لیں۔ سم جیسے قوالی میں جس جگہ ہم نوا تالی بجا رہے ہوتے ہیں۔تالی بجاتے ہوئے ہاتھ سے ہاتھ ٹکرا کر ایک مخصوص مقام تک پیچھے جاتے ہیں پھر واپس آ کر ٹکراتے ہیں۔ آپ اس سارے وقت (ایک بار تالی بج کر پیچھے جانے اور دوبارہ تالی بجنے) کے لمحوں کو تقسیم کریں۔تالی کو سم کہ دیں اور اتنا ہی ہاتھ کے پیچھے جانے کو "خالی" کہہ دیں۔لے کا نظام اسی تالی اور خالی پر چلتا ہے۔غزل گانے والوں نے زیادہ تر تین مختلف تالوں کو غزل گانے کے لیے چنا ہے، کہروا، دادرا اور مغلئ۔ کہروا ۴ اور ۸ ماترے کا ہوتا ہے۔ماترہ ہندی زبان کا لفظ ہے اس کا مطلب ہاتھ کی ضرب ہے۔یعنی ایک ماترے کی گنتی پر تالی یا سم پھر دوسری ضرب ہلکی تیسری ہلکی چوتھی خالی پانچویں ہلکی چھٹی ساتویں آٹھویں ہلکی، پھر پہلی تالی یا سم کی ضرب جو سب سے بھاری ہو گی یہ دولابی گردش (جیسے دائرے میں گول گھومنا) سارے گانے میں چلتی ہے۔یوں سمجھیے تالی اور خالی میں ہم نے ضربوں کے آٹھ حصے کر دیے۔اسی طرح دادرا میں ۶ ماترے ہیں اس کی تالی پہلا ماترا اور خالی تیسرا ماترا۔حفیظ ہوشیار پوری کی غزل "محبت کرنے والے کم نہ ہونگے" دادرہ تال پر ہے۔ محبت کر ("کر" پر پہلا ماترا) نے ("نے" کی نون پر تیسرا ماترا) والے ("وا" چوتھا ماترا، "لے" پانچواں اور چھٹا ماترا) اور کم ("کم" پہلا ماترا، سم یا تالی کہہ لیں) اسی گول چکر میں طبلہ بجتا رہتا ہے۔ مغلئ سات ماترے کی تال ہے، اسے یہ نام اس لیے دیا گیا کہ بہادر شاہ ظفر کی اکثر غزلیں بحر کامل، متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن میں ہوتی تھیں اور درباری گویے اسی تال میں سنایا کرتے تھے لہذا انھیں یہ تال مرغوب تھی سو اس کا نام مغلئ پڑ گیا۔ ان تینوں تالوں کے الگ الگ بول ہیں جو طبلہ نواز بجاتے ہیں۔ مختلف علاقوں میں مختلف بول بھی بجائے جاتے ہیں لیکن وزن ٹائم بیٹ یہی آٹھ ضرب، سات ضرب اور چھے ضرب کا ہوتا ہے۔ جیسے طبلے پر مغلئ کے بول یہ ہیں۔

"اتن ۲ تا ۳ ترکٹ ۴ دھن ۵ دھن ۶ دھاگے ۷ ترکٹ (پھر ایک سے شروع)" (۷۳)

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
کہروا :	دھا	گے	نا	تی	نا	کے	دھن	نا
دادرا :	تا	تن	نا	دھا	دھن	نا		

دادرا کو سمجھنے کے لیے پہلی دو انگلیوں کی ۶ پوروں کو استعمال کریں۔ لکھی ہوئی گنتی کے ساتھ برابر وقفے سے پوروں پر اسی ہاتھ کا انگوٹھا مارتے جائیں اور لکھے ہوئے بول پڑھتے جائیں۔ چھے کے بعد اسے دوبارہ پہلی پور پر آجائیں تب آپ تال کے اس چکر کو آسانی سے سمجھ لیں گے۔یہی ایک ہمارا سم یا تالی ہے۔

اصنافِ موسیقی

قدیم ترین گانے کی صنفِ دھرپد کو کہا جاتا ہے۔ سپاٹ آواز سیدھی لیکن کھلے گلے سے سیدھے صاف اور شفاف سُر لگائے جاتے تھے۔ اس میں تانوں مرکیوں کا بناؤ سنگھار نہیں تھا، لیکن ہر سُر نفاست، نزاکت سادگی اور احتیاط سے برتا جاتا تھا۔ راگ کے معین ترنمی ڈھانچے سے انحراف بالکل نہیں کیا جاتا تھا۔ مذہبی اور دھارمک رنگ زیادہ ہوتا تھا اس لیے توم۔ نوم۔ اوم کے بول سروں میں ادا کیے جاتے تھے۔ بیجو باورا (فلم) کا ایک بھجن محمد رفیع صاحب کا گایا راگ مالکونس میں بڑا معروف ہے۔ جس کی ابتدا انھی بولوں "۔۔ہری اوم۔۔" سے ہوتی ہے۔ مگر اس انداز کا گانا زیادہ عرصہ چل نہیں سکا۔

> "مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد اور موسیقی میں بہت مہارت، یہ اوم توم کرنے سے معذور تھی۔ لہٰذا حضرت امیر خسرو نے "خیال گائیکی" کی ابتدا کی۔"(۴۷)

خیال گائیکی:

حضرت امیر خسرو موسیقی کے ایک بہت بڑے عالم تھے۔ موسیقی کی اصطلاح میں ایسے عالم کو نائیک کہا جاتا ہے۔ عربی فارسی ادب و موسیقی کے ذخار، ہندوستانی موسیقی میں عربی راگوں کی آمیزش سے کئی نئے راگ بنا لیے۔ خیال گانے میں تین باتوں کا ہمیشہ خیال رکھا جاتا ہے۔ راگ کو اس کے مقررہ وقت پر گانا۔ دوم، اس کے سروں سے وہ فضا قائم کرنا۔ سوم، راگ کی طرز اور ہیئت کا ٹھیک برتاؤ کرنا۔ اچھا گانے والا اس میں خیال کی ابتدا الاپ سے کرتا ہے اور الاپ میں ہی راگ کی شکل اور حسن واضح کر دیتا ہے۔ الاپ میں طبلہ خاموش رہتا ہے۔ تان پورے کی میاؤں میاؤں گونجتی رہتی ہے۔ پھر گیت کی طرح استھائی کے بولوں سے وہ تال کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ ابتدا میں تال سست یعنی سم سے سم کا دورانیہ کافی دیر بعد آتا ہے (اسے بلمپت لے کہتے ہیں) مگر اس ٹھنڈی تال کے ساتھ وہ اپنے لے دار ہونے کا لوہا منواتا ہے (جتنی ڈھیلی تال ہو گی، گانے والے کے لیے مشکل ہو گی) پھر تال نسبتاً "بڑھادی جاتی ہے (اسے درت تال کہتے ہیں)۔ الاپ اور بلمپت میں وہ سروں پر زیادہ قیام کرتا ہے۔ اور ان کی سچائی اور اثر کی فضا بناتا ہے۔ درت میں وہ انترے کے بولوں پر آجاتا ہے۔ اکثر استھائی اور انترا دو دو مصرعے یا ایک شعر کی صورت میں ہوتا ہے۔ خیال گائیکی میں

کلام کی طوالت نہیں ہوتی بلکہ کچھ تھوڑے سے لفظوں کو بار بار نئے بہلاوؤں اور نئے نئے سروں پر ادا کیا جاتا ہے۔یہی اس میں استادی اور لطف ہوتا ہے پھر مرکیاں، تانیں پلٹے (الٹے اور سیدھے) پھر تانوں کی قسمیں۔ جیسے گھمک کی تان (استاد فتح علی خاں، پٹیالہ اس تان میں بہت کمال دکھاتے ہیں)۔ پھرتی کی تان (استاد امیر خان) اور گراری کی تان (پھرتی اور گراری کی تانیں استاد سلامت علی خان پر ختم ہیں اتنی تیزی کہ لگتا گلے میں کوئی مشین چل رہی ہے)۔ الغرض یہاں ہر گانے والا اپنی تیاری خیال کے آخری حصے میں کمال دکھاتا ہے۔ استاد چاند خان نے تانوں کے جو نام لکھے ہیں میں ان سے واقف نہیں مگر ان میں بعض تانوں کے نام یہ بھی ہیں۔

"اڑنگے تان، بجلی کڑک تان، پھینک تان، چکاچوند تان، تلوار کاٹ تان، گورکھ دھندا تان وغیرہ"(۷۵)

خیال گائیکی میں ہندوستان میں مختلف گھرانے ملتے ہیں، ان کے گانے کے انداز میں کافی فرق ہے لیکن اسی اختلاف سے موسیقی کو زیب ہے۔ پٹیالہ، گوالیار، شام چوراسی، کیرانہ، دھلی گھرانہ وغیرہ۔ سب راگوں کو ایک ہی طرح گاتے ہیں معمولی فرق کہیں مل سکتا ہے۔ لیکن بندشیں اپنی اپنی خاندانی چلتی ہیں۔ یہی ان میں تنوع پیدا کرتا ہے۔

ٹھمری:

ٹھمری ایک خالص زنانہ انداز کا گانا ہے، نواب واجد علی شاہ کے دور میں یہ قبولِ عام کو پہنچا۔ جیسا شاہ کا اپنا مزاج اور شاعری ویسا ہی اسے گانا پسند تھا، نازو ادا دکھانا، روٹھ جانا منوانے کی خواہش کرنا۔ شروع میں نسوانی گانا ہی تھا مگر بعد میں مرد حضرات بھی اسے گانے لگے اور ایک اپنا انداز و وقار اسے دیا۔ بڑے غلام علی خان کی گائی ٹھمریاں ہمیشہ زندہ رہیں گی۔ کاکروں سجنی آئے نا بالم، کٹے نہ برہا کی رات، یاد پیا کی آئے وغیرہ، ان میں مرکیاں، تان پلٹا خوب استعمال ہوتا ہے، خیال کی نسبت کم وقت کا گانا ہے، زیادہ روٹھنے یا برہا کے مضامین استھائی انترے میں گائے جاتے ہیں، لوچ اور نرمی اس گانے کا خاصہ ہے۔ استاد برکت علی خان بھی ابتدا میں ٹھمری گاتے تھے بعد میں غزل گانے لگے اور ٹھمری انگ انھوں نے غزل میں متعارف کروایا۔

حوالہ جات:

(۱) مولانا الطاف حسین حالیؔ، مقدمۂ شعر و شاعری، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۲۸ء، ص ۳

(۲) ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، اپریل، جون ۱۹۹۰ء، ص ۱۰

(۳) مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد چہارم، ص ۳۶۲

(۴) مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد سوم،، اسلامیہ پریس لاہور، جنوری ۱۸۹۸ء، ص ۱۸۰

(۵) امیرؔ مینائی، دیوان، اعظم اسٹیم پریس، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۰ء، ص ۳۰

(۶) مولانا الطاف حسین حالی، مقدمۂ شعر و شاعری، ص ۳

(۷) ایضا"، ص ۸۴

(۸) ایضا"، ص ۳۳

(۹) مولوی عبد الحق، قواعدِ اُردو، سیونتھ سکائی پبلی کیشنز، لاہور، اپریل ۲۰۱۲ء، ص ۲۰۸

(۱۰) ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ، کلیاتِ میرؔ، ص ۵۳،

(۱۱) طاہر گل، سلسلۂ خواب، انحراف پبلی کیشنز لاہور، جون ۲۰۱۷ء، ص ۱۲۰

(۱۲) ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد، اُردو غزل، تکنیک اور ہیت کے خدوخال، پی ڈی ایف، ای بک، ص ۳۳

(۱۳) حکیم نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، مارچ ۲۰۰۶ء، ص ۱۵۵

(۱۴) ایضا"، ص ۱۶۰

(۱۵) شمیم حنفی، نئی شعری روایت، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۵ء، ص ۱۷

(۱۶) ڈاکٹر عبادت بریلوی، غزل اور مطالعۂ غزل، ص ۳۰

(۱۷) ایضا"، ص ۱۶۱

(۱۸) اوصاف احمد، بیسویں صدی کی اُردو شاعری، اُردو ہوم لاہور، ستمبر ۲۰۱۳ء، ص ۱۳

(۱۹) حکیم نجم الغنی رامپوری، بحر الفصاحت، ص ۱۷

(۲۰) ڈاکٹر وزیر آغا، نظمِ جدید کی کروٹیں، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۳، ص ۱۱

(۲۱) مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد چہارم، ص ۵۷۸

(۲۲) گوپی چند نارنگ، اطلاقی تنقید؛ نئے تناظر، حقانی القاسمی، معاصر اُردو نظم: نئے تناظر، سنگِ میل لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۲۱۰

(۲۳) ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی، جدید اُردو ادبیات، فیروز سنز۔ لاہور، ص ۲۰۸
(۲۴) ڈاکٹر صفیہ بانو، انجمنِ پنجاب تاریخ اور خدمات، کفایت اکیڈیمی، کراچی ۱۹۷۸ء، ص ۱۰۵
(۲۵) مولوی عبد الحق، مرحوم دہلی کالج، انجمن ترقی اُردو ہند۔ دہلی ۱۹۴۵ء، ص۔ ۱۶۷
(۲۶) ڈاکٹر محمد صادق، آبِ حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۳ء، ص ۶۰
(۲۷) کلیم الدین احمد، اُردو شاعری پر ایک نظر، الوقار پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۲۰۱۶ء، ص ۱۱
(۲۸) ڈاکٹر یونس حسنی، اختر شیرانی اور جدید اُردو ادب، انجمن ترقی اُردو پاکستان۔ کراچی۔ ۱۹۷۶ء، ص ۱۱۹
(۲۹) ڈاکٹر ناصر عباس نیر، لسانیات اور تنقید، پورب اکیڈیمی، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳۰
(۳۰) میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے، انتساب، صلاح الدین احمد، سنگِ میل لاہور، ۲۰۰۹ء، ص ۱۳
(۳۱) ڈاکٹر یوسف حسین خان، روحِ اقبال، ادارہ اشاعتِ اُردو۔ حیدر آباد دکن۔ ۱۹۴۴ء، ص ۶۷
(۳۲) الطاف حسین حالی، دیوانِ حالی، دیباچہ، زاہد بشیر پرنٹرز لاہور، 2001ء، ص ۱۵
(۳۳) سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد سوم، ص ۳۰۶
(۳۴) ڈاکٹر عبادت بریلوی، غزل اور مطالعہ غزل، انجمن ترقیِ اُردو، پاکستان، ۱۹۵۵ء، ص ۱۲
(۳۵) علامہ محمد اقبال، بانگِ درا، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور 1971ء، ص 236
(۳۶) فیض احمد فیضؔ، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں کچہری روڈ، لاہور۔ ندراد، ص 54
(۳۷) احمد صدیق مجنوں، تاریخِ جمالیات یعنی فلسفۂ حسن پر مختصر تاریخی تبصرہ، انجمن ترقی اُردو علی گڑھ، جنوری ۱۹۵۹ء ص ۱۲
(۳۸) شبلی نعمانی، شعر العجم، حصہ دوم، معارف اعظم گڑھ، ۱۹۸۸ء،، ص ۷
(۳۹) گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، جولائی ۲۰۰۳ء، ص ۶۰
(۴۰) مولانا الطاف حسین حالیؔ، مقدمہ شعر و شاعری، مسلم یونیورسٹی پریس علی گڑھ، ۱۹۲۸ء، ص ۱۲۴
(۴۱) گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب، ص ۶۰
(۴۲) ڈاکٹر فرمان فتح پوری، اُردو غزل کی شعری روایت، مکتبہ عالیہ اُردو بازار لاہور، ۱۹۹۵ء، ص ۳۲
(۴۳) گوپی چند نارنگ، اُردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب، ص ۱۱۶
(۴۴) مولانا الطاف حسین حالی، حیاتِ سعدی، مجتبائی پریس، لاہور، ۱۸۸۸ء، ص ۱۷۴
(۴۵) خاور احمد، نیرنگِ غزل، پیش لفظ، ڈاکٹر انعام الحق جاوید، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، مئی ۲۰۱۵ء،، ص ۸
(۴۶) یوسف حسین خان، اُردو غزل، اعظم اسٹیم پریس، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۸ء، ص ۹

(۴۷) گوپی چند نارنگ، معاصر اُردو غزل؛ نئے تناظر، نظام صدیقی، اطلاقی تنقید؛ نئے تناظر، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۳۰

(۴۸) معین الدین عقیل، پاکستانی غزل؛ تشکیلی دور کے رویئے اور رجحانات، ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ پاکستان، کراچی، ۱۹۹۷ء، ص ۱۸

(۴۹) فراق گورکھپوری، دورِ حاضر اور غزل گوئی، ص ۲۱۸

(۵۰) ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، اصنافِ ادب، سنگت پبلشرز، لاہور ۲۰۱۲ء، ص ۳۴

(۵۱) پروفیسر عابد علی عابدؔ، اصولِ انتقادِ ادبیات، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۶۶

(۵۲) ڈاکٹر سلیم اختر، ادب اور لاشعور، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۱۴۲

(۵۳) ابوالفضل ترجمہ مولوی باقر علی، آئینِ اکبری، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۵۳۷

(۵۴) ادارہ، معروف مسلم سائنسدان (سوانح اور کارنامے)، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۳۰۳

(۵۵) غلام رسول مہرؔ، مکاتیبِ غالبؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س ن، ص ۱۳۰

(۵۶) ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۷۷

(۵۷) مرزا ہادی رسوا، امراؤ جان ادا، کشمیر کتاب گھر، لاہور، س ن، ص ۴۷، ۵۷

(۵۸) انجم شیرازی، اُردو غزل گائیکی، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۲۸۴

(۵۹) سید قیصر قلندر، ہماری موسیقی، گل ریز پبلی کیشنز، سری نگر کشمیر، ۱۹۹۵ء، ص ۱۳

(۶۰) ذوالفقار علی بخاری، سرگزشت، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص ۸۴

(۶۱) ٹھاکر نواب علی خان، معارف النغمات، دیباچہ، انتخابِ ادب، ۱۰ ایبک روڈ انارکلی لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۱۴

(۶۲) اختر علی خان ذاکر علی خان، نورنگِ موسیقی، اُردو سائنس بورڈ، لاہور۔ ۲۰۰۴ء، ص ۳

(۶۳) اختر علی خان، ذاکر علی خان، فلیپ، مشمولہ نورنگِ موسیقی،

(۶۴) ایضاً

(۶۵) اختر علی خان، ذاکر علی خان، نورنگِ موسیقی، تعارف، جی اے فاروق، میوزک سپروائزر ریڈیو پاکستان لاہور۔

(۶۶) عبدالحلیم شرر، آل انڈیا میوزک کانفرنس (۱۹۱۶ء) کے موقع پر ایک گفتگو، مجلہ کلاسیک، ظہیر ایسوسی ایٹس، راولپنڈی، جنوری ۱۹۸۶ء، ص ۴۹۰

(۶۷) ڈاکٹر بلیغ الدین جاوید، کچھ معارف النغمات کے بارے میں، انتخابِ ادب، ۱۰ ایبک روڈ انارکلی لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۳

(۶۸) ایضاً، ص ۴

(۶۹) علی مردان خان، راگ غنچہ، مطبع نول کشور، مقام لکھنؤ، ۱۸۶۳ء، ص ۲

(۷۰) عبدالحلیم شرر، آل انڈیا میوزک کانفرنس (۱۹۱۶ء) کے موقع پر ایک گفتگو، ص ۴۹۲
Https:www.youtube.com/watch?V=NLZ5xdMGay
۲۵/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۷۱) خالد ملک حیدر، موسیقی کی پہلی کتاب، پلس کیمیو نیکشن، لاہور، مارچ ۱۹۸۶ء، ص ۰۵

(۷۲) سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، مطبع رفاعِ عام پریس، لاہور، مئی ۱۹۰۸ء، ص ۶۱۸

(۷۳) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۶۷

(۷۴) غلام عباس، امیر خسرو ماہرِ موسیقی کی حیثیت سے، نگار، لاہور، اکتوبر ۱۹۳۷ء۔ ص ۳۶

(۷۵) سید قیصر قلندر، ہماری موسیقی، گلریز پبلی کیشنز، کشمیر، ۱۹۹۵ء، ص ۴۷

بابِ دوم

پاکستانی اُردو غزل گائیکی: ۱۹۴۷ء تا ۱۹۶۰ء

ریڈیو پاکستان کی خدمات

۱۹۳۷ء میں ریڈیو لاہور وجود میں آچکا تھا۔ ۱۹۴۸ء میں کراچی اور راولپنڈی ریڈیو اسٹیشن بھی بنا دیے گئے۔ موسیقی سے تعلق رکھنے والے لوگوں کا تعلق اس ادارے کے ساتھ تقسیم سے پہلے ہی سے موجود تھا۔ لہذا وہ سلسلہ اسی طرح چلتا رہا۔ اولین غزل گانے والوں میں استاد برکت علی خاں، ملکہ پکھراج، اقبال بانو، فریدہ خانم اور بعد میں مہدی حسن خاں کے نام آتے ہیں۔ چونکہ اس ادارے کے ساتھ مختلف غزل خواں اپنی اپنی خدمات سرانجام دیتے رہے اس لیے اسی ترتیبِ زمانی سے غزل کے ضمن میں ان کے کام پر روشنی ڈالی جائے گی۔

استاد برکت علی خاں:

استاد برکت علی خاں (۱۹۰۸ء، ۱۹۶۳ء) کا نام پاکستان کے قیام سے پہلے اور بعد میں بھی جانا جاتا تھا۔ آپ کا تعلق پٹیالہ فیملی سے تھا۔ بنیادی طور پر آپ پکا گانا، خیال ٹھمری گانے والے تھے۔ لیکن آخر آخر میں آپ کا رجحان ٹھمری سے زیادہ غزل کی طرف ہوا اور آپ نے کمال خوب صورتی سے اس میں اپنا کردار ادا کیا۔ موسیقی کی اصناف میں غزل کو نیم کلاسیکی کہا جاتا ہے۔ لہذا پکا گانا گانے والے اسے کم ہی منہ لگاتے ہیں۔ لیکن جنھوں نے اس طرف توجہ کی انھیں بہت زیادہ پزیرائی نصیب ہوئی۔ خاں صاحب بہت سریلی آواز کے مالک تھے اور لفظ لفظ صحیح صحت سے ادا کرتے تھے۔ گو ان کی غزل گائیکی پر ان سے پہلے کے گانے والوں کا اثر ضرور تھا تیزی کی تان، پلٹے جو کہ اس زمانے کی غزل گائیکی کا حصہ تھے ان کے پاس نظر آتے ہیں۔ اس دور کی غزل کی موسیقی کا انداز بھی آج کل سے بہت مختلف تھا۔ مطلع کی ادائیگی کے بعد اسی دھن کے بول انٹرَول میوزک میں سارے سازندے مل کر بجاتے تھے اور طبلہ نواز دُگن یا دُون (دگن سے مراد یہ ہے کہ عام مساوی وقفے (Time Space) میں طبلے پر ۸ (آٹھ) ضربیں پڑتی ہیں تو اسی ٹائم سپیس میں طبلہ نواز ۱۶ یا ۳۲ تک ضربیں گنتی اور حساب سے لگا جاتا ہے اس کا مقصد اپنی تیاری پُھرتی اور ہاتھ کی صفائی دکھانا ہوتا ہے۔ دون کے بے شمار قاعدے طبلہ نوازوں نے ازبر کر رکھے ہوتے ہیں) کے بول بجاتا تھا۔ جب یہ موسیقی کا ٹکڑا

ختم ہو تا گلوکار غزل کا بیت گانے کے لیے مصرع اولیٰ شروع کرتا تو طبلہ خاموش ہو جاتا۔ جونہی مصرعِ ثانی ادا کرتا طبلہ پھر سے سنگت کرنے لگتا۔

استاد برکت علی خاں کا نام غزل گائیکی میں کے ایل سہگل کے بعد بہت نمایاں ہے۔ ٹھمری انداز ان کی غزلوں میں دکھائی دیتا ہے۔ اردو غزل گائیکی ارتقا کے مراحل سے گزر رہی تھی۔ برکت علی خان ریڈیو پاکستان کے اول درجے اے کلاس کے فنکار تھے۔ ان کی کچھ شاہ کار غزلوں کا جائزہ لیتے ہیں۔

غزل کے شاعروں میں مرزا غالبؔ کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ سب سے زیادہ ان کا کلام گایا گیا۔ اور ایک ایک غزل بیس بیس گانے والوں نے اپنے اپنے انداز اور طرز میں گائی۔ شاید بڑے شاعر کی مقبولیت سے گانے والے کو شہرت ملنے کی توقع ہو یا کلامِ غالبؔ کی آفاقیت نے خود گلوکار کو اس طرف زیادہ مائل کیا ہو۔ رام بابو سکسینہ اس بارے میں کہتے ہیں:

> "مرزا غالبؔ ایک بہت بڑے فلسفی ہیں اور ان کے اکثر اشعار حقانی فلسفہ کو نہایت آسانی اور سادگی سے ظاہر کرتے ہیں۔ وہ رموز و حقائقِ تصوف سے پوری طرح واقف اور فرقہ بندی اور مذہبی تعصب سے بالکل مبرا ہیں۔"(۱)

غالبؔ کا فلسفہ زندگی کا فلسفہ تھا، ہر طرح کے تعصب سے بالا اور ارفع۔ پھر تصوف کی چاشنی ان کی شاعری میں اس طرح گھلی ملی تھی کہ صرف بادہ نوشی کے سبب اس حقِ ولایت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ ان کا مسلک انسان دوستی تھا۔

> "ان تمام شعرا میں غالبؔ سب سے زیادہ پیچیدہ تخلیقی شخصیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ فلسفہ سے شغف اور انسانی نفسیات کا گہرا مطالعہ اسے بچا لے گیا ورنہ اس کی غم پسندی مریضانہ یاس پرستی کو جنم لیتی۔"(۲)

غالبؔ کی جبلت سازی میں اس کا عہدِ طفلی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ وہ میرؔ کی طرح بچپن سے ہی سے حسرت و محرومیوں کا شکار نہیں بنا۔ اس کا بچپن نوابانہ ماحول میں گزرا تھا اس لیے جوانی میں غمِ جہاں کو دل پر لینے کی بجائے اس کا ظریفانہ مزاج، غموں کو ہنسی میں اڑا دیتا ہے۔

"غالبؔ مکمل طور پر رجائی شاعر نہ سہی لیکن انسان کو زندگی کرنے کا سلیقہ ضرور بتاتے ہیں۔ غالبؔ کے ہاں جہاں زندگی کا کرب نظر آتا ہے وہاں عالی ہمت اور حوصلہ بھی ملتا ہے۔ اور یہ بلند حوصلہ غالب کو اس کی انا کی دین ہے۔"(۳)

اقبالؔ نے مرزا غالبؔ کے بارے میں اپنی نظم میں کہا تھا:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

اور اسی لیے وہ انسان ہو کر بھی عام انسان نظر نہیں آتا اس کا عظیم دماغ ہر عہد میں غالبؔ ہی رکھتا ہے۔

"وہ عظیم شاعر ہوتے ہوئے عظیم انسانوں کی قطار میں بھی کھڑے نظر آتے ہیں۔ ان کی سوچ نہایت پختہ اور خیالات اچھوتے ہیں جو ذہن کو اجالا مہیا کرتے ہیں۔ اور روح میں تازگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کلام میں شگفتگی، بلندی اور تاثیر کی مثالوں سے ان کی شاعری بھری پڑی ہے۔"(۴)

خاں صاحب نے غالبؔ کی جو غزلیں گائی ہیں، جس غزل کو سب سے پہلے منتخب کیا ہے وہ تال کہروا آٹھ ۸ ماترے پر ادھارت ہے: یہ غزل سننے سے تعلق رکھتی ہے۔ روایتی انداز (جس کا میں نے پہلے حوالہ دیا تھا) سے ذرا جدا ہے۔ اس میں طبلہ مسلسل بجا ہے۔(۵)

"آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کرو گے لیکن
خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

پرتوے خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک" (۶)

اس غزل کی طرز یا دھن کھماج ٹھاٹھ کے "راگ جھنجھوٹی" میں بنائی گئی ہے۔ بے حد میٹھا راگ ہے۔ ہلکی پھلکی چیزیں اس میں گائی جاتی ہیں۔ اس راگ میں بے شمار غزلیں گانے والوں نے گا رکھی ہیں۔ راگ کی قسم سمپورن سمپورن ہے۔ یعنی نیچے سے اوپر جاتے بھی سات اور اوپر نیچے آتے بھی سات سُر لگتے ہیں۔

"پکڑ یا خاص تان؛ دھِاسا، رے گاما، پامارے سانی دھِاپا

آروہ؛ سارے گاماپا دھانی سا

اوروہ؛ سانی دھاپاما گارے سا"(۷)

مذکورہ بالا کیفیات کا اندازہ ان سُروں کو ہارمونیم یا کسی ساز پر بجا کر ہی کر سکتے ہیں، یہاں پڑھ کر نہیں۔ لیکن یہاں بیان کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اس راگ کا نام اور شکل واضح ہو جائے کہ گانے والے یا موسیقار نے کس راگ کو منتخب کیا ہے۔ اور غزل گانے یا سیکھنے کے خواہش مندوں کے لیے معلومات بہم ہو جائیں۔ جو کل کو شاید ان کے کام آئیں۔

غالبؔ کی دوسری بہت پیاری سی غزل جو خاں صاحب نے ریڈیو کے لیے گائی، اس میں ۶ ماترے کی تال کہروا بجائی گئی ہے۔ سازینے میں سارنگی کے ساتھ ساتھ رباب کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ مُرکیوں اور زمزموں سے خاں صاحب لفظوں کو پھڑکا پھڑکا کر ادا کر رہے ہیں۔ ایک لفظ، کہا جو اس نے۔۔ اس "کہا" کو مُرکیوں سے پرویا ہوا ہے۔ راگ کے پانچ سُروں کو نہایت خوبصورتی سے نمایاں کیا ہے۔(۸)

"وہ آ کے خواب میں تسکینِ اضطراب تو دے
ولے مجھے تپشِ دل مجالِ خواب تو دے

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغِ نگہ کو آب تو دے

اسدؔ خوشی سے مرے ہاتھ پاؤں پھول گئے
کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے"(۹)

اس غزل کو برکت علی خاں صاحب نے "راگ میگھ" میں کمپوز کیا ہے۔ یہ کافی ٹھاٹھ کا اوڑھو یعنی ۵ سُروں کا راگ ہے۔ شب کے دوسرے پہر یا بارش میں گاتے ہیں۔ بہت پر اثر راگ ہے اور چھے بڑے راگوں میں شامل ہے۔

"کافی ٹھاٹھ کے راگوں میں کھرج یعنی (سا)، تیور یا شُدھ رکھب (رے)، کومل گندھار (گا) کومل مدھم (ما)، پنچم، تیور دھیوت (دھا)، کومل نکھاد (نی) کے سُر لگتے ہیں۔ مگر اس راگ میگھ میں صرف پانچ سُر سارے ما پانی سالگائے جاتے ہیں۔ وادی سُر کھرج ہے اور سموادی پنچم ہے۔
آروہ: سارے ماپانی سا َ

اوروہ: سا َنی پامارے سا "(۱۰)

تیسرے نمبر پر جو غزل ہے وہ برکت علی خاں صاحب نے میر تقی میرؔ کی گائی ہے۔ میرؔ صاحب بھی نابغہ روزگار شاعر تھے بہت کم اور صدیوں میں کہیں ایسے شاعر پیدا ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے شاعروں کو متاثر کیا۔ زبانِ اردو کے بہت بڑے محسن تھے، میرؔ نے اردو کے بہت سے پرانے الفاظ ترک کر دیے اور اپنے گھر کی زبان کو استعمال میں لایا۔ اردو شاعری کو چھے ضخیم دیوان دیے۔

"میرؔ کی شاعری میں اعلیٰ معیار ہیں۔ زندگی کی ارفع قدریں ہیں۔ صداقت اس کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑتی۔ پاکیزگی اس کا دامن پکڑ کر چلتی ہے۔"(۱۱)

میرؔ صاحب کے والد فقیر منش انسان، صاحب حال صوفی تھے۔ میرؔ نے اسی تصوف میں رچے بسے ماحول میں آنکھ کھولی۔ صداقت، فقر، درویشی اور خودداری انہیں ورثے میں ملی تھی۔ انھوں نے تمام عمر ان اقدار کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔

"میرؔ کا عشق باادب ہی نہیں بلکہ عجز انکسار اس کے خمیر میں ہے۔ طویل بحروں میں مترنم الفاظ سے تموج اور مختصر بحروں میں الفاظ کی ترتیب سے صوتی آہنگ پیدا کرنا ان کا ایک اہم وصف ہے۔"(۱۲)

ترنّم کا التزام میرؔ کے ہاں رچ بس گیا ہے: جیسے راگ کے ساتھ باجہ وابستہ ہے، ایسے حرف اور صوتی آہنگ ان کی غزل میں دامن تھام کر چلتے ہیں۔

"میرؔ کے اشعار صاف سادہ اور پر درد ہیں۔ اظہارِ جذبات، چستی بندش اور ترنم میں اپنی مثال آپ ہیں۔"(۱۳)

"ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

ناز کی اس کی لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

میں جو بولا، کہا کہ یہ آواز
اسی خانہ خراب کی سی ہے

میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے"(۱۴) (۱۵)

خاں صاحب نے یہ غزل بھی کافی ٹھاٹھ کے راگ میگھ کے پانچ سروں پر گائی ہے ایسا لگتا ہے کہ یہ راگ انھیں بہت مرغوب تھا۔ اس راگ کی بابت اگلی غزل میں بات ہو چکی ہے۔

مومن خاں مومنؔ کی اس غزل کو برکت علی خاں صاحب کی نمائندہ غزل کہا جاتا ہے، اس غزل کو بھی متعدد گلوکاروں نے گایا لیکن اوّلین اور بہت شاندار، خاں صاحب کا ہی خاصہ ہے۔ جس طرح انھوں نے مُرکیوں، تانوں، پلٹوں سے سماں باندھا ہے۔ لفظ "رُوٹھنا" کو جس طرح پلٹے میں ادا کیا ہے کہ لطف آ گیا ہے۔ طبلے پر تال "مغلئ" ہے۔ سات ماتروں کی اس تال میں طبلہ نواز نے بھی بھرپور استادانہ کمال کیا ہے۔

"وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہ جو ایک وعدہ نبھاہ کا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہ جو لطف مجھ پہ تھے بیشتر، وہ کرم کہ تھا میرے حال پر
مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہ نئے گلے وہ شکایتیں وہ مزے مزے کی حکایتیں
وہ ہر ایک بات پہ روٹھنا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

جسے آپ گنتے تھے آشنا جسے آپ کہتے تھے باوفا
میں وہی ہوں مومنؔ مبتلا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو[۱۶] (۱۷)

سدا بہار راگ بھیرویں، جو بھیرویں ٹھاٹھ کا ہی ایک راگ ہے اس میں اس کی طرز بنائی گئی۔ غزل پر برہا اور اداسی چھائی ہوئی ہے اور اس کی ٹھیک عکاسی کرنے کے لیے بھیرویں کے چناونے سونے پر سہاگہ کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ بھیرویں سات سروں کا سمپورن راگ ہے لیکن گانے والے اس میں فالتو سُر بھی بہت خوب صورتی سے لگا جاتے ہیں جس سے اس کا حسن بڑھ جاتا ہے۔ بڑے غلام علی خان نے ایک ریکارڈنگ میں بھیرویں کی ٹھمری "باجو بند کھل کھل جائے" میں پلٹوں میں بارہ کے بارہ کومل تیور سُر لگا دیے تھے۔

"بھیرویں اترانگ (اوپر والے سروں) کا راگ ہے۔ اوپر کے سروں پر جا کر خوب صورتی سے کھلتا ہے۔ وادی سُر کھرج اور سموادی سُر پنچم ہے گانے کا وقت صبح کا ہے مگر ہر دل عزیز ہونے کی وجہ سے ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔ اس راگ میں سارے سُر کومل ہیں۔

آروہ : سا رے گا ما پا دھا سا

اوروہ : سا َ نی دھا پا ما گا رے سا[۱۸]

ملکہ پکھراج:

ملکہ پکھراج نے حفیظؔ جالندھری کے گیت "ابھی تو میں جوان ہوں" سے بہت شہرت پائی۔ بچپن میں موسیقی کی تعلیم استاد عاشق علی خاں سے حاصل کی۔ آزاد بہت سریلی پائی تھی مہاراجہ کشمیر کے دربار میں گانے پر ملازم بھی رہیں۔ ہر طرح کا گانا، ٹھمری، غزل، پہاڑی گیت گائے؛ یہ سب انہوں نے ریڈیو سے منسلک ہونے کے بعد ریکارڈ کرایا۔ اس غزل میں طبلے پر آٹھ ماترے کا کہروا ہے۔ لیکن ملکہ پکھراج کے گانے کا انداز ایسا ہے کہ لے میں ہوتے ہوئے بھی وہ سننے والے کو لے سے باہر نظر آتی ہیں۔ یہی انداز فریدہ خانم کا بھی تھا، حالاں کہ گانا لَے میں ہوتا تھا، کہ طبلے کے بولوں پر بول نہیں کہتی تھیں۔ ایسے گلوکار سے طبلہ نواز بہت تنگ ہوتے ہیں۔ عارفانہ رنگ میں رنگی اقبال کی یہ غزل ملکہ پکھراج کے علاوہ بھی کئی گلوکاروں نے گائی مگر ابتدا میں انھوں نے گائی تھی لہذا انہیں یہ امتیاز حاصل ہے۔[۱۹]

"ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں
مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں

ستم ہوں کہ ہو وعدۂ بے حجابی
کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں

بھری بزم میں راز کی بات کہ دی
بڑا بے ادب ہوں سزا چاہتا ہوں

کوئی دم کا مہمان ہوں اہلِ محفل
چراغِ سحر ہوں بجھا چاہتا ہوں"(۲۰)

غزل جس سکیل پر گائی گئی ہے وہ آساوری ٹھاٹھ کے راگ درباری کا ہے مگر درباری نہیں ہے، اس لیے کہ درباری کی شکل رکھب اور گندھار کے سروں کو جھلانے سے اور ایک خاص ترتیب سے دھانی رے سا کے ٹکڑوں سے بنتی ہے۔ پھر درباری پوروانگ (نچلے سروں پر) راگ ہے۔ اگر اسے اترانگ (اوپر کے سروں پر زور) کر کے گایا جائے تو یہ راگ "سوہا" بن جاتا ہے۔ اسے ہم سوہا میں شمار کر سکتے ہیں۔(۲۱)

عبدالحمید عدمؔ کی خوب صورت غزل ۴ ماترے کی تال کہروا کے ساتھ فلمی انداز میں ملکہ پکھراج نے گائی۔ ساری غزل سے عشق کی سرشاری اور سرمستی کا رنگ ٹپکتا ہے جو عدمؔ کا خاصہ ہے۔ جہاں شاعر من کی نفی اور تو ہی تو کا نعرہ لگاتا نظر آتا ہے۔ یہ غزل ریڈیو کے لیے گائی گئی اور بعد میں اسے ٹی وی کے لیے بھی ریکارڈ کیا گیا۔(۲۲)

"وہ باتیں تری وہ فسانے ترے
شگفتہ شگفتہ بہانے ترے

بس اک داغِ سجدہ مری کائنات
جبینیں تری آستانے ترے

فقیروں کا جھمگٹ گھڑی دو گھڑی
شرابیں تری بادہ خانے ترے

بہار اور خزاں کم نگاہوں کا وہم
برے یا بھلے سب زمانے ترے

عدمؔ بھی ہے تیرا حکایت کدہ
کہاں تک گئے ہیں فسانے ترے" (۲۳)

غزل کی طرز میں کافی ٹھاٹھ کے راگ "پیلو" کی شکل نظر آتی ہے مکمل طور پر ہم اسے پیلو نہیں کہَ سکتے۔ اس سلسلہ میں عرض ہے کہ خالصتا "کلاسیکل راگ کا خیال گانے میں گلوکار راگ کے پکے سُروں کا پابند ہوتا ہے، جو سر لگانے ہیں ان سے ہٹنا نہیں ہے اور جو ورجت یا منع ہیں ان سے دور رہنا ہے۔ مگر جب غزل کی یا گیت کی دھن بنائی جاتی ہے تو موسیقار اتنا پابند نہیں ہوتا۔ بلکہ جہاں موسیقار دیکھتا ہے کہ راگ سے باہر کا یہ سُر طرز میں حسن پیدا کرتا ہے، وہ لگالیتا ہے۔ اس لیے اس راگ کی شکل ہو بہو ویسی نہیں رہتی۔ ویسے یہ راگ بھی ایک طرح کے گیت ہیں۔ مگر پکا گانا اسے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے سُر اساتذہ نے ایک جگہ قائم کر دیے ہیں وہاں سے ہٹا کر ہم گائیں گے تو کچھ اور تو بن جائے گا لیکن وہ روایتی پکا گانا راگ نہیں ہو گا۔

"پیلو کافی ٹھاٹھ کا سمپورن اوڈھو راگ ہے۔ وادی گندھار اور سموادی نکھاد ہے۔ گانے کا وقت سہَ پہر ہے۔ مگر اسے بھیرویں کی طرح ہر وقت گایا جاسکتے ہے۔ بھیرویں کی طرح اس میں سپتک کے کومل تیور سبھی سُر استعمال کرنے والے کرتے ہیں۔ اس راگ میں کومل گندھار اور تیور نکھاد کی سنگت بہت بھلی محسوس ہوتی ہے۔ پیلو کا مزاج شوخ ہے اس لیے یہ راگ عوام میں بہت مقبول ہے۔

پکڑ یا خاص تان؛ نی ِ سا گا سا نی ِ ، پا گا نی ِ سا

آروہ : نی سا گا ما پا دھا نی سا َ

اوروہ : سا َ نی دھا پا ما گا نی سا (۲۴)

فلم انڈسٹری کی خدمات

نور جہاں:

ملکہ ترنم نور جہاں (۱۹۲۶ء تا ۲۰۰۰ء) قصور کے ایک فن کار گھرانے میں پیدا ہوئیں۔ پانچ سال کی عمر میں ہی موسیقی سیکھنے کا کام شروع ہو گیا۔ اور نو سال کی عمر میں اسٹیج پر پہلی پرفارمنس دی۔ نور جہاں کی دو بڑی بہنیں تھیٹر پر اس سے پہلے ایکٹنگ اور گانا گا رہی تھیں۔ یہ خاندان تھیٹر کمپنی کے ساتھ کام کے سلسلے میں ہجرت کر کے کلکتہ چلا گیا جہاں اس گروپ کو کورنتھئن تھیٹر میں ملازمت مل گئی۔ وہیں ان کا نام اللہ وسائی سے نور جہاں ہو گیا۔ نور جہاں کو اللہ نے سریلے گلے اور میٹھی آواز سے نوازہ تھا۔ واقعی وہ ملکہء ترنم تھیں جو سُر چاہا، خواہ وہ اونچا ہو یا نیچا، آرام سے لگا لیا۔ گیت، غزل، ٹھمری، الغرض ہر صنف میں طبع آزمائی کی اور حرام کسی جگہ بے سری آواز گلے سے نکلے۔ ایسے فن کار بہت کم پیدا ہوتے ہیں۔ ان کے گلے میں بَیس تھا۔ اس سے مراد یہ ہے کہ موسیقی کے تین سپتک، (مندر، مدھ اور تار) میں گلوکار آرام سے گا لیتا ہو۔ یہ کوالٹی ان کے بعد محمد رفیع صاحب میں تھی۔ ورنہ عام گانے والوں کے سُر مخصوص ہوتے ہیں اور ان سے ہٹ کر وہ نہیں گا سکتے۔

> "موسیقی کی ایک اور معروف اصطلاح ہے "مینڈھ"، اس میں ایک سر سے آواز کو اٹھا کر چند درمیانی سروں کو چھوڑتے ہوئے، اگلے سر پر اس طرح ٹھہرا جاتا ہے کہ درمیانی سروں کا تائثر بھی دھن میں شامل رہتا ہے۔ اس اصطلاح کا استعمال خواجہ خورشید انور بنائی دھنوں میں جا بجا ملتا ہے۔ ایسی دھنیں جو میڈم کے حصے میں آئیں یہ ہیں۔
>
> 1۔ چاند ہنسے دنیا بسے۔۔۔ (انتظار)
>
> 2۔ رم جھم رم جھم پڑے پھوار۔۔ (کوئل)
>
> 3۔ کبھی ہم بھی تم سے تھے آشنا۔۔ (گھونگھٹ)" (۲۵)

میڈم نور جہاں نے بے زیادہ فلمی، غیر فلمی غزلیں بخوبی گائیں لیکن اس عہد کے لحاظ سے یہاں ان کی فلم انڈسٹری کے لیے گائی معروف و مقبول غزلوں کو موضوع بناتے ہیں۔

"آ جا تجھے افسانہ جدائی کا سنائیں
جو دل پہ گزرتی ہے تجھے دل سے بتائیں

او جانے والے ان کو یہ پیغام سنانا
دنیا کی طرح وہ بھی مجھے بھول نہ جائیں

اب ان سے یہی کہتی ہیں روتی ہوئی آنکھیں
یا موت کو وہ بھیج دیں یا خود چلے آئیں

پوچھے وہ میرا حال تو کہنا انھیں رو کر
جیتے ہیں مر کر کرتے ہیں مرنے کی دعائیں"(۲۶)

فلم "مرزا صاحباں" کے لیے اس غزل کا میوزک موسیقار حسن لال بھگت رام نے دیا تھا اور غالبا" یہ تقسیم سے پہلے تیار ہو چکا تھا لیکن ہنگاموں میں فلم ریلیز نہ ہو سکی پھر پاکستان بن جانے کے بعد پاکستان میں ۴۷ء میں ریلیز ہوئی۔ اس غزل کی طرز کافی ٹھاٹھ کے راگ پیلو سے بہت قریب قریب ہے اور پیلو پر ہم اس سے پہلے بات کر چکے ہیں۔ ردھم میں ڈھولک پر ۴ ماترے کی تال کہروا بجایا گیا ہے۔

فلم "لختِ جگر" کے لیے باباجی چشتی کی بنائی ہوئی دھن اور ان کی موسیقی میں نور جہاں نے یہ سیدھی سادھی فلمی غزل گائی۔ جس قدر یہ غزل سادہ ہے اسی قدر اسے پزیرائی ملی۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی سر اور آواز سے یہ سادہ اشعار خواندہ اور ناخواندہ سب کے دلوں تک رسائی کر گئے۔ اور آج تک یہ ایک سدا بہار سنی جانے والی غزل مانی جاتی ہے۔ بانسری، شہنائی، ڈھولک، سادہ سا میوزک ہے لیکن پُر تاثیر۔

"وہ خواب سہانا ٹوٹ گیا امید گئی ارمان گئے
اے دنیا ہم سے چال نہ چل ہم خوب تجھے پہچان گئے

دیکھا نہ پلٹ کر ساحل کو ملاح کا دامن چھوڑ دیا
ٹکرا کے ہماری کشتی سے کیسے کیسے طوفان گئے

جو پیار کیا جھوٹا نکلا، جو آس لگائی ٹوٹ گئی
دُنیا میں وفا کا نام نہیں ہم ساری دنیا چھان گئے"(۲۷)

بلاول سارے کا سارا شدھ یا تیور سروں کا ٹھاٹھ ہے۔ اس ٹھاٹھ میں "راگ پہاڑی" جو بہت مقبول اور عوامی قسم کی شے ہے۔ اس میں اس غزل کی دھن بنائی گئی۔ اسے پہاڑی علاقوں میں زیادہ گایا جاتا ہے اسی لیے اس راگ کا نام پہاڑی پڑ گیا۔

"پہاڑی اوڈھو یعنی پانچ سروں کا راگ ہے۔ مدھم (ما) اور نکھاد (نی) اس میں ورجت یعنی ممنوع ہیں۔ وادی سر کھرج (سا) اور سموادی پنچم (پا) ہے۔ آج کل اس راگ میں گانے والے بڑی مہارت سے سبھی سر لگا جاتے ہیں اور اسے اوڈھو سمپورن کر کے گایا جاتے ہیں۔

آروہ : سا رے گا پا دھا سا

اوروہ : سا َ دھا پا گا پا گا رے سا" (۲۸)

۱۹۵۲ء میں فلم "دوپٹہ" ریلیز ہوئی، موسیقار فیروز نظامی نے اس کا میوزک دیا۔ نور جہان نے یہ غزل تال (آٹھ) ماترے کہروا پر گائی۔ چھوٹی چھوٹی مرکیوں میں نور جہاں نے ادائیگی ایسے کی کہ اسے ایک شاہ کار بنا دیا۔

"جگر کی آگ سے اس دل کو جلتا دیکھتے جاؤ
مٹی جاتی ہے ارمانوں کی دنیا دیکھتے جاؤ
بہا کر لے چلی ہیں غم کی موجیں دل کی کشتی کو
ہمارے ڈوب جانے کا نظارہ دیکھتے جاؤ
لگی ہے آگ دل میں آنکھ سے آنسو برستے ہیں
بھری برسات میں اس گھر کو جلتا دیکھتے جاؤ
اسی دن کے لیے بولو تمھیں کیا ہم نے چاہا تھا
کہ ہم برباد ہوں اور تم تماشا دیکھتے جاؤ (۲۹)

اس غزل کی دھن کھماج ٹھاٹھ کے "راگ کھماج" میں ہی بنائی گئی ہے۔ بہت خوبصورت سروپ کا راگ ہے، اس میں ٹھمریاں، دادرے، غزل اور گیت گائے جاتے اور پسند کیے جاتے ہیں۔ کومل مدھم (ما) کے علاوہ اس

راگ میں باقی سارے سر شدھ یا تیور ہیں۔ کبھی کبھی گانے والے تیور نکھاد کے ساتھ ساتھ کومل نکھاد بھی استعمال کرتے ہیں مگر اس کی اہمیت راگ میں مسلم نہیں ہے۔ گانے والے خوب صورتی کے لیے لگا دیتے ہیں۔

"وادی سر گندھار اور سموادی سر نکھاد ہے۔ سمپورن راگ ہے اور رات کے دوسرے پہر گایا جاتا ہے۔

آروہ : سارے گاما پا دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا "(۳۰)

فلم گلناز ۱۹۵۳ء میں ریلیز ہوئی۔ اس کے گیت غزلیں قتیل شفائی نے لکھیں۔ موسیقی ماسٹر غلام حیدر نے ترتیب دی۔ ماسٹر صاحب وہی باکمال آدمی تھے جنھوں نے لتا منگیشکر کو متعارف کرایا تھا۔ لتا کے بقول جب وہ اپنے والد صاحب دیناناتھ منگیشکر کی وفات کے بعد، بہن بھائیوں میں سب سے بڑی ہونے کی بنا پر نوکری کے لیے در در بھٹک رہی تھی تو ایک فلم اسٹوڈیو کا چکر لگایا کہ شاید یہیں کوئی جاب مل جائے۔ مگر مایوس ہو کر لوٹ رہی تھی۔ باہر سڑک کنارے بنچ پر بیٹھی بس کا انتظار کر رہی تھی۔ ماسٹر غلام حیدر صاحب اسٹوڈیو سے باہر نکلے وہ بھی بس کے منتظر تھے۔ انھوں نے ازراہِ ہمدردی لتا سے حال پوچھا۔ اس نے اپنی روداد سنا دی۔ والد کا بھی تعارف کروایا۔ لتا کے مرحوم والد پنڈت دیناناتھ اچھے فنکار تھے۔ ماسٹر صاحب نے پوچھا، گانا گا لیتی ہو؟ وہیں بنچ بجا کر لتا کا آڈیشن لیا اور اگلے دن لتا کو اسٹوڈیو بلا کر گانا ریکارڈ کرا لیا۔ یہ ۱۹۴۸ء کا واقعہ ہے۔ اس کے بعد لتا نے کامیابیوں کی منزل پر پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔

ہماری زیرِ بحث قتیلؔ صاحب کی غزل میں بھی ماسٹر صاحب نے بہت متناسب اور افسانوی دنیا میں لے جانے والا میوزک دیا ہے۔ بہت اعلیٰ طرز بنائی ہے۔ نور جہاں نے گایا بھی بہت سر میں ہے لیکن ایک دو جگہ بات کھٹکتی ہے کہ نور جہاں اپنی نیچرل آواز میں گانے کی بجائے آواز کو بہت پتلا کر کے گانے کی کوشش کر رہی ہیں۔ (شاید ۱۹۵۳ء تک لتا منگیشکر کی شہرت کے ڈنکے بج رہے تھے، اور لتا کی آواز اس قدر معصومانہ اور پتلی تھی کہ گویا ایک بچی کی آواز ہو۔) مقصد یہی تھا کہ آواز پتلی اور باریک ہو گی تو گانے والی کم سن لگے گی۔ لیکن اس خواہش میں نور جہاں یہاں غزل کے شعروں کے ساتھ ناانصافی کر گئی ہیں کہ ادائیگی میں الفاظ کی سمجھ نہیں آ رہی۔ تیسرا شعر تو بار بار سنا سمجھ نہیں آیا، اسی لیے یہاں نوٹ بھی نہیں کیا۔ اور چوتھے شعر

کا مصرعِ ثانی بھی سمجھ نہیں آ رہا۔ صرف اور صرف آواز کو بچگانہ بنانے کی کوشش میں الفاظ چبائے گئے ہیں۔ ورنہ یہ ایک کلائمکس تھا موسیقی، آواز، سر اور شاعری کا۔

"لو چل دیے وہ ہم کو تسلی دیے بغیر
اک چاند چھپ گیا ہے اجالا کیے بغیر

ان سے بچھڑ کے ہم کو تمنا ہے موت کی
آتی نہیں ہے موت بھی لیکن جیے بغیر

اے ضبطِ۔۔ آج نہ لے امتحانِ غم
ہم جل رہے ہیں نام کسی کا لیے بغیر "[٣١]

اس غزل کی دھن کلیان ٹھاٹھ کے "راگ ہمیر" میں بنائی گئی ہے۔ اسی راگ میں محمد رفیع صاحب نے نوشاد صاحب کے میوزک میں اپنا مشہور گیت " مدھوبن میں رادھیکا ناچے رے " گایا تھا۔ ہمیر راگ کا سروپ وکر سمپورن ہے یعنی رکھب اور پنچم منع نہیں ہیں لیکن انھیں کم لگایا جاتا ہے۔

"وادی دھیوت اور سموادی گندھار ہے مگر چونکہ اس کے گانے کا وقت رات ہے اس لیے کچھ گائیک پنچم وادی کر کے گاتے ہیں۔ اس راگ کی خاص تان گا ما دھا ہے۔

پکڑ : سا رے سا گا ماٰ دھا۔

(نوٹ جس ما پر کھڑی زبر نما شے ہے وہ اترا مدھم ہے۔ جس سا پر زبر ہے وہ اوپر والے سپتک یعنی تار سپتک کا سا ہے اور جن سروں کے نیچے زیر ہے وہ نچلے سپتک مندر سے تعلق رکھتے ہیں۔ درمیان والے مدھ سپتک میں سروں کے نیچے اوپر زیر زبر کا نشان نہیں ہے)

آورہ : سا رے سا، گا ما دھا، نی دھا سَا

اوروہ : سَا نی دھا پا، ما دھا پا، گا ماٰ رے سا[٣٢]

١٩٥٨ء کی یادگار فلم "انار کلی" کے لیے تنویر نقوی کی یہ غزل "جلتے ہیں ارمان مرا دل روتا ہے" نور جہاں نے کمال گائی۔ اس فلم کی موسیقی رشید عطرے اور ماسٹر عنایت حسین نے دی تھی۔ بہت نرم دھیما

آرکسٹرا رکھا گیا ہے، ڈھولک پر آٹھ ماترے تال کہروا ہے۔اس غزل میں نور جہاں جس خوب صورتی اور سہولت سے اوپر کے پھر نچلے سر لگا رہی ہیں یہ ان کی یک گونا مہارت اور خداداد صلاحیت پر دال ہے۔

"کٹتی نہیں ہے غم کی رات آ کے ٹھہر گئی ہے کیا
نیند تو خیر سو گئی، موت بھی سو گئی ہے کیا

جلتے ہیں ارمان مرا دل روتا ہے
الفت کا دستور نرالا ہوتا ہے

کون مرے ٹوٹے دل کی فریاد سنے
آج مری تقدیر کا مالک سوتا ہے

جلتے آنسو جس دامن کی قسمت ہوں
اس دامن میں موتی کون پروتا ہے

آئی ایسی موج کہ ساحل چھوٹ گیا
ورنہ اپنی کشتی کون ڈبوتا ہے"(۳۳)

اس غزل کی طرز کی شکل بڑی حد تک راگ باگیشری سے مشابہ ہے۔باگیشری کافی ٹھاٹھ (کا اوڈھو سمپورن اور بہت میٹھا راگ ہے۔وادی سر مدھم اور سموادی سر کھرج ہے۔اس راگ میں مدھم دھیوت اور نکھاد کے سروں پر ٹھہرا جاتا ہے۔ان تینوں سروں کی سنگت اس راگ کی مٹھاس اور خوب صورتی کو دوبالا کرتی ہے۔اوروہ میں رکھب اور پنچم کا سر لگایا جاتا ہے مگر ان پر ٹھہرنے سے راگ کی شکل خراب ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے۔غزل میں الفاظ "جلتے ہیں" سارے سا، کے سروں پر ادا کیے گئے ہیں۔اور یہاں درج ہے کہ رکھب سے بچا جائے تو اس بارے میں پہلے بھی یہ بات ہو چکی ہے کہ فلمی طرز سو فیصد اس راگ کو سمو کر اور اس کی پابندیوں کو سامنے رکھ کر نہیں بنائی جاتی۔موسیقار کو جو سُر اچھا لگتا ہے وہ اسے بھی لگا جاتا ہے۔

"پکڑ کے سر: مِ دھِا نِی سا، ما گا رے سا
آروہ : سا ما گا ما دھا نی سا
اوروہ : سا نی دھا ما پا دھا، گا ما گا رے سا"(۳۴)

منیر حسین:

منیر حسین ہلکی پھلکی نرم اور لوچ دار آواز کے مالک تھے۔ خاندانی گانے والے تھے اس لیے ان کے گانے میں ریاضت کی پختگی اور سریلا پن موجود تھا۔ انھوں نے جو بھی گایا بہت پر اثر گایا۔ ان کا پہلا تعارف فلم "سات لاکھ" کی ایک غزل سے ہوا جس کے شاعر سیف الدین سیفؔ تھے اور جس کا میوزک رشید عطرے نے دیا تھا اور یہ غزل ہی ان کی پہچان بن گئی۔ غزل مسلسل ایک مضمون پر ہے اور وہ دکھے دل کی بدعائیں ہیں۔ ہیئت کے لحاظ سے تو یہ غزل ہے لیکن مضمون کی یکسانی کی بنا پر نظم دکھائی دیتی ہے۔ انتہائی پر سوز اور پر درد انداز میں منیر حسین نے اسے گا کر داد پائی ہے۔

"قرار لوٹنے والے تو پیار کو ترسے
میری وفا کو مرے اعتبار کو ترسے

خدا کرے تیرا رنگیں شباب چھن جائے
تری شرابِ جوانی خمار کو ترسے

تو روئے رات کی تنہائیوں میں اٹھ اٹھ کر
تجھے قرار نہ آئے قرار کو ترسے

خدا کرے تیرے دل کی کلی کبھی نہ کھلے
بہار آئے مگر تو بہار کو ترسے "(۳۵)

یہ افسردہ سی فلمی غزل کافی ٹھاٹھ کے راگ باگیشری میں کمپوز کی گئی جو انتہائی پر کیف اور پر سوز راگ۔ چونکہ اس کے بارے میں اس سے پہلے بات ہو چکی ہے لہذا اس پر مزید بحث کی ضرورت نہیں۔

۱۹۵۵ء کے زمانے میں ایک نئی آواز سامنے آئی، ریاضت اور سر سے بھرپور گلا، یہ آواز تھی فضل حسین کی، جنھوں نے گایا بہت کم، لیکن جو گایا بہت اچھا گایا۔ "طوفان" فلم کے لیے سیف الدین سیفؔ کی اس غزل کی طرز بابا جی اے چشتی نے بنائی۔ چونکہ فلم کا تعلق عوام سے تھا، جس میں خواص بھی تھے لیکن کم، اس لیے فلم کے لیے جو کچھ لکھا جاتا تھا کوشش یہ کی جاتی تھی کہ وہ بہت عام فہم ہوتا کہ کم پڑھا لکھا یا ناخواندہ طبقہ بھی بولوں کا مزا لے سکے۔ اس لیے ان مذکورہ فلموں کی غزلوں کی شاعری بہت سادہ آسان اور عام فہم ہے۔ حالاں کہ اس کے لیے

شاعر کو اپنی طبعِ رسا پر برداشت کا کتنا بھاری پتھر رکھنا پڑتا ہو گا اس کا تصوّر کوئی شاعر ہی کر سکتا ہے کہ اسے جہاں جو لفظ وہ کہنا چاہتا ہے، نہ کہے اور اس کہ جگہ کوئی اور لفظ لے کر آئے جو عوام کے لیے سہل ہو۔

"آج یہ کس کو نظر کے سامنے پاتا ہوں میں
پیار کی بھولی ہوئی یادوں سے ٹکراتا ہوں
کیا تمھیں وہ چاندنی راتیں بھی یاد آتی نہیں
تم تو کہتے تھے ستاروں کی قسم کھاتا ہوں
آؤ ان ٹوٹی ہوئی یادوں کو آ کر جوڑ دو
اب تمھاری یاد آتی ہے تو کھو جاتا ہوں میں
تو نہ رو میرے لیے جانِ تمنا تو نہ رو
تیرے آنسو دیکھ کر بے تاب ہو جاتا ہوں میں"[۳۶]

اس غزل کی دھن بنانے کے لیے جس راگنی کا انتخاب کیا گیا وہ بہت دل نشین ہے اور اس میں جتنی بھی طرزیں بنائی گئیں سب سدا بہار ٹھہریں۔ جیسے مہدی حسن، "مجھے تم نظر سے گرا تو رہے ہو۔۔۔" غلام علی، "اتنی مدت بعد ملے ہو۔۔" سلیم رضا، "زندگی میں ایک پل بھی چین آئے نہ ۔۔"وغیرہ۔ یہ کافی ٹھاٹھ کی راگنی مالگونجی ہے۔ یہ راگنی جے جے ونتی اور راگیشری سے بہت مشابہ ہے۔ مگر وکر آروہ، اور وہ ہونے کی وجہ سے یہ ان سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اس کی آروہ اس طرح بھی کی جاتی ہے:۔"سارے ما ما پا دھا دھا نی[کومل] دھا پا ما گا ما۔۔"شدھ گندھار جیسے یہاں بتایا گیا ہے ویسے استعمال ہوتی ہے۔ اوروہ میں شدھ گندھار کے استعمال سے باگیشری سے یہ راگنی جدا ہو جاتی ہے۔

"اس راگنی میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں استعمال ہوتی ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں پنچم ورجت ہے۔

برن کھاڈو، سمپورن۔ وادی سُر مدھم، سموادی کھرج۔ گانے کا وقت: رات کا تیسرا پہر۔

آروہ: سارے گا رے گا ما ما دھا نی سَا

اورہ: سَا نی[کومل] دھا پا ما گا ما گا[کومل] رے"[۳۷]

سلیم رضا:

(۱۹۳۲ء، ۱۹۸۳ء) مذہباً عیسائی تھے، اوّل اوّل چرچ میں مذہبی گیت گاتے تھے۔ بعد میں ریڈیو پاکستان سے وابستہ ہو گئے۔ باقاعدہ گلوکار کی حیثیت سے گانے لگے۔ اس زمانے میں بھارت میں دو گلوکار ایسے تھے جن سے سلیم رضا کی آواز قدرے مشابہت رکھتی تھی، محمد رفیع اور طلعت محمود، بلکہ ان کی آواز میں طلعت محمود کی طرح کی لرزش بھی تھی۔ شروع میں سلیم رضا صاحب اکثر انھی کے گانے گایا کرتے تھے اور یاروں دوستوں سے داد پاتے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان دونوں صاحبان کی طرح ان کی آواز اس قدر سریلی اور شفاف نہیں تھی۔ فلم میں ان کی آواز سنتوش کمار اور درپن، دو بھائیوں کے ساتھ خوب سجا کرتی تھی۔ کچھ غزلیں جو انھوں نے فلم کے لیے گائیں ان کا ذکر کرتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء سے ۶۰ تک تقریباً "۱۴ سال بنتے ہیں اور وہ بھی اس حال میں کہ ہجرت، بے گھری، نئی آباد کاریوں کی جدوجہد میں ساری قوم مصروف تھی۔ انڈسٹری بھی تقسیم ہو چکی تھی بہت سے نابغۂ روزگار بھی پاکستان ہجرت کر کے چلے آئے تھے: جیسے میڈم نور جہاں، سید شوکت حسین، ماسٹر فیروز نظامی، ناشاد صاحب اور ماسٹر غلام حیدر وغیرہ اور فلمیں بھی بننا شروع ہو چکی تھیں لیکن فلموں میں غزل گائیکی کی طرف رجحان ذرا کم تھا؛ لیکن اس کے باوجود اس تھوڑے سے عرصے میں جو کام کیا گیا وہ اپنی جگہ پر شاہ کار تھا۔ سلیم رضا کی ۵۰ تا ۶۰ء کی دہائی میں ایک غزل مشہور ہوئی، جو ۱۹۵۷ کی فلم "سات لاکھ" کے لیے گائی گئی۔ غزل میر تقی میرؔ کی ہے: پہلے دو شعر لیکن بعد کے شعروں کا اضافہ کیا گیا ہے۔ اس کے موسیقار رشید عطرے صاحب تھے جو اپنے ابتدائی دور میں تو ناکام ثابت ہوتے رہے لیکن پھر جب پاؤں جمانے میں کامیاب ہوئے تو انھوں نے وہ شہرہ آفاق میوزک دیا جو زمانوں یاد رکھا جائے گا: فلم "موسیقار" کا میوزک اس کا مسلمہ ثبوت ہے۔ اپنے کام کے بہت منجھے ہوئے موسیقار تھے۔ بہت میٹھی طرز انھوں نے اس غزل کی بنائی۔ سلیم رضا نہایت مدھر سروں میں گاتے تھے۔ یہ غزل فلم انڈسٹری میں ان کا مقام بنانے کا باعث بھی بنی۔

"یارو مجھے معاف رکھو، میں نشے میں ہوں
اب جام دو تو خالی ہی دو، میں نشے میں ہوں

کیا جانے کہ گیا ہوں، نشے میں خبر نہیں
میرا نہ کچھ خیال کرو، میں نشے میں ہوں

یا ہاتھوں ہاتھ لو مجھے مانندِ جامِ مے
یا تھوڑی دور ساتھ چلو، میں نشے میں ہوں

غم ذرا نجات ملی بے خودی میں آج
اب میرا انتظار کرو، میں نشے میں ہوں(۳۸)

اس غزل کی طرز راگ پہاڑی میں بنائی گئی ہے اور تال آٹھ ماترے کہروا ہے۔ پہاڑی بہت سادہ، آسان، میٹھا اور عوام میں مقبول راگ ہے۔ اس راگ پر غزل "بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی۔۔ "میں بات ہو چکی ہے۔

ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات:

اس سے پہلے یہ ذکر ہو چکا ہے کہ اس زمانے میں گراموفون کمپنیاں مشہور گلوکاروں کی آوازوں کو ریکارڈ کرنا شروع کر چکی تھی۔ اور اس نئی ایجاد سے نامی گرامی گانے والوں کی آوازیں محفوظ کرنا ممکن ہو گیا تھا۔ ابتدا میں صرف تین منٹ کے ریکارڈ بنتے تھے، اسی لیے جتنے پرانے اور اس دور کے گیت ہیں انہیں سنیے تو ان میں سے تین منٹ سے زیادہ دورانیہ کسی کا نہیں، او دنیا کے رکھوالے یا یہ زندگی اسی کی ہے جو کسی کا ہو گیا۔۔ اگر ذرا لمبے ہیں تو وہ بھی دو دو ٹکڑوں میں ریکارڈ کیے گئے تھے: مگر رفتہ رفتہ ترقی ہوتی گئی اور گراموفون ریکارڈنگ کا معیار بھی بہتر ہوتا گیا۔ ابتدا میں گلوکار کو بھونپو کے اندر منھ ڈال کر بہت اونچا گانا پڑتا تھا لیکن ۵۰ء کے زمانے میں جب لتا متعارف ہوئی تو اس کی مہین آواز کو اجاگر کرنے کے لیے پہلی مرتبہ مائیک استعمال کیا گیا، جو اس زمانے کی ایک بہت بڑی ایجاد تھی۔ ریکارڈنگ کمپنیوں کا ہندوستان میں آغاز ہوا تو انہوں نے نامی گرامی لوگوں کو ریکارڈ کیا۔ (دراصل کاروباری افراد سب سے پہلے اپنے فائدے کو مدِ نظر رکھتے ہیں) ان کا مقصد فن کی خدمت نہیں تھا، صرف کاروباری فوائد کا حصول تھا۔ اس لیے انھوں نے ان گانے والوں کو ریکارڈ کیا جو پہلے سے بہت معروف تھے اور بے تحاشا لوگ ان کے مداح تھے۔ پیشِ نظر یہ تھا کہ ریکارڈ زیادہ بکیں گے۔ اسی طرح جو کام پہلے ہی گلوکاروں نے ریڈیو کی وساطت سے لوگوں کے کانوں تک پہنچا دیا تھا اور وہ معروف و مقبول بھی تھا، اسی کو اوّل اوّل ریکارڈ کیا۔ اس لیے اس کام کا سہرا ان کے سر نہیں جاتا، اسے پھر بھی ریڈیو کی خدمات میں شمار کیا جائے گا؛ ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ جس کسے ریڈیو کی سہولت دستیاب نہیں

تھی (جو اس کے ٹرانسمیٹر کی لہروں سے دور تھا) گراموفون ریکارڈ اس کی تشنگی ختم کرنے کا باعث ضرور بنے۔ اور ساتھ ساتھ فن کاروں کی اشک شوئی کا سامان بھی بنا کیوں کہ اس کی فن کار کو رائلٹی ملتی تھی۔

بعض کمپنیوں کے کام کو تحسین پیش کرنا ضروری ہے جیسے ابتدا میں "ہز ماسٹر وائس" اور بعد بعد میں "ای ایم آئی"۔ ان کمپنیوں کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ علاقائی کلاسیکی یا فوک موسیقی کی ترویج و اشاعت کے ساتھ ساتھ اس کی حفاظت بھی ہو۔ یہ ورثہ محفوظ رہ جائے۔ اسی لیے جہاں عوام کے من بھاتے گلوکار عالم لوہار تھے تو ان کو ریکارڈ کرنے کے ساتھ ساتھ یہ زاہدہ پروین کو بھی ریکارڈ کر رہے تھے، جس کی گائیکی کا حظ اٹھانے کے لیے گہرے کلاسیکی مذاق کا ہونا ضروری ہے۔ اور آخر میں ان کمپنیوں کو اسی بنا پر بھاری نقصان بھی اٹھانا پڑا، حتٰی کہ ملکِ عزیز سے اپنا کاروبار بھی لپیٹنا پڑا کہ بدمذاقی اتنے عروج پر پہنچ گئی کہ فوک اور ورثے کی بقا سے نئی نسل بالکل عاری تھی۔ مغربی بیٹ اور انڈین فلمی چیختی چنگاڑتی موسیقی کو رواجِ عام مل گیا۔

ہز ماسٹر وائس نے پاکستان بننے کے بعد بے شمار گلوکاروں کو ریکارڈ کیا۔ گائی ہوئی غزلیں ہی سہی لیکن استاد برکت علی خان کی تمام غزلیں گراموفون پر بازاروں میں دستیاب تھیں۔ ان کے ساتھ ساتھ ملکہ پکھراج کے ریکارڈ جاری کیے۔ نور جہاں کی فلمی غزلیں اور اسی طرح فلمی گیت، پنجابیاں عام دستیاب تھیں۔

۱۹۴۷ء سے ۱۹۶۰ء کا دور مختصر تھا۔ اور زمانہ بھی ابتلا اور مہاجرین کی آبادکاری، کم وسائل کا شکار پاکستان، لیکن اس دور میں ریڈیو پاکستان اور فلم انڈسٹری نے خوب کام کیا غزل گائیکی کو خوب ترقی دی۔ کمال کی غزلیں عوام کے کانوں تک پہنچائی گئیں، جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایک یادگار بن گئیں۔

حوالہ جات:

(۱) رام بابو سکسینہ، تاریخ اُردو ادب، سیونتھ سکائی، لاہور، دسمبر ۲۰۱۴ء، ص ۲۴۷

(۲) ڈاکٹر سلیم اختر، تخلیق تخلیقی شخصیات اور تنقید، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۳۳

(۳) طارق ہاشمی، نظم اور معاصر انسان، پورب اکادمی، اسلام آباد، فروری ۲۰۱۵ء، ص ۲۳

(۴) خاور احمد، مؤلف، نیرنگِ غزل (ولیؔ تا احمد فرازؔ)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۵ء، ص ۲۵۱

(۵) اسد اللہ خان غالبؔ، دیوانِ غالبؔ، الفیصل ناشرانِ کتب، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۷۵

(۶) https://www.youtube.com/watch?v=EFyMghZKILI
۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۷) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، خواجہ خورشید انور ٹرسٹ، لاہور، مارچ ۱۹۸۶ء، ص ۴۶

(۸) اسد اللہ خان غالبؔ، دیوانِ غالبؔ، ص ۱۷۰

(۹) https://www.youtube.com/watch?v=dCixoQw2b1Q
۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۱۰) اختر علی خاں، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۰

(۱۱) ڈاکٹر عبادت بریلوی، مقدمہ کلیاتِ میرؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، س ن، ص ۱۱

(۱۲) ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۱۷۳

(۱۳) خاور اعجاز، نیرنگِ غزل (ولیؔ تا احمد فرازؔ)، ص ۸۱

(۱۴) https://www.youtube.com/watch?v=OVNyIzPw9Ms
۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۱۵) نواب عماد بلگرامی، مولوی عبدالحق، مرتبین، انتخابِ میرؔ، فضلی سنز، کراچی، اپریل ۲۰۰۰ء، ص ۳۷۸

(۱۶) https://www.youtube.com/watch?v=AjUZXK2M7X4
۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۱۷) مومن خان مومنؔ، کلیاتِ مومنؔ (جلد اول)، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۴ء، ص ۲۱۲

(۱۸) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۶۹

(۱۹) علامہ اقبال، بانگِ درا، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ص ۱۰۹

(۲۰) https://www.youtube.com/watch?v=fjMRhGeersQ
۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۲۱) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۷۹

(۲۲) عبدالحمید عدم، خرابات، چوہدری اکیڈیمی، لاہور، س ن، ص ۱۱

(۲۳) https://www.youtube.com/watch?v=AK4Z_QkYsms

۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۲۴) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۹۷

(۲۵) انجم شیرازی، غزل گائیکی، سانجھ پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۱۲

(۲۶) https://www.youtube.com/watch?v=mo5_qDUkXnQ

۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۲۷) https://www.youtube.com/watch?v=L1u48Mg3FI8

۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۲۸) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۲۴

(۲۹) https://www.youtube.com/watch?v=5OW3d40ZQoo

۲۶/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۳۰) اختر علی خاں، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، ص ۸۶

(۳۱) https://www.youtube.com/watch?v=kQHl5tcb5vc

۳۰/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۳۲) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۲۷

(۳۳) https://www.youtube.com/watch?v=WFas-1LQwAs

۳۰/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۳۴) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۱۰۷

(۳۵) https://www.youtube.com/watch?v=Tq5QwbR8uys

۳۰/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۳۶) https://www.youtube.com/watch?v=rUGb4tK8izk

۳۰/ جنوری ۲۰۱۷ء

(۳۷) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، مئی ۱۹۷۹ء، ص ۲۸۷

(۳۸) https://www.youtube.com/watch?v=rjPKaBMgoFs

۳۰/ جنوری ۲۰۱۷ء

باب سوم

پاکستانی اُردو غزل: ۱۹۶۰ء تا ۱۹۸۰ء

فلم انڈسٹری کی خدمات

یہ دور صحیح معنوں میں غزل کی موسیقی کا سنہری دور رہا۔ فلم انڈسٹری نے بے شمار فلمیں بنائیں۔ جن کے لیے گیتوں کے ساتھ ساتھ غزلوں کا انتخاب کیا گیا: نئے نئے گانے والے سامنے آئے، مثلاً": مہدی حسن، اعجاز حسین حضروی، فریدہ خانم، غلام علی، اقبال بانو، رونا لیلیٰ وغیرہ۔ یہ اُردو غزل و موسیقی کا سنہری دور اس لیے بھی بنا کہ ۱۹۶۴ء میں پاکستان ٹیلی وژن کا بھی آغاز ہو چکا تھا اور اب اس ادارے نے بھی اپنی نشریات کا پیٹ موسیقی سے بھرنا تھا اور غزل موسیقی کی ایک بہت خوب صورت، نمایاں، امتیازی اور عوام، خواص پسند صنف بن چکی تھی۔ اس لیے غزل کے خوب بھاگ جاگے۔ معیار و مقدار دونوں لحاظ سے بہت زیادہ اچھا کام ہوا۔ غزل گائیکی میں اس قدر کاوش اور جستجو، صدی کی اگلی یا پچھلی دہائیوں میں کی گئی ہو گی، شاید و باید۔

یہاں ہم پہلے ذکر فلم انڈسٹری کا کریں گے۔ اس سے پہلے باب میں غزل کی موسیقی کا ذکر درجہ بہ درجہ مختلف گلوکاراؤں، گلوکاروں اور ان کے ادوار کی ترتیب سے آیا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد کے دور میں بھی اسی تسلسل کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف غزل کے گلوکاروں کی خدمات کا ذکر اسی ترتیب سے کیا جائے گا۔

نسیم بیگم

نسیم بیگم فلم "بے گناہ" کے گیت گا کر ۱۹۵۶ء منظرِ عام پر آئیں۔ بعد میں فلم، ریڈیو اور ٹی وی کے لیے مسلسل گاتی رہیں۔ ان کی گائی کچھ غزلوں کو بہت قبولِ عام نصیب ہوا۔ نسیم بیگم کی آواز بہت پتلی تھی اور خاص طور پر تیسرے سپتک یعنی "تار" میں تو کانوں کو چبھنے لگتی تھی۔ ہر نیا آنے والا گلوکار اپنے پیش روؤں کی نقل کر کے یا ان کے انداز سے متاثر ہو کر ان کے انداز میں گاتا ہوا آتا ہے۔ نسیم بیگم پر بھی نور جہاں کا بہت اثر تھا۔ ابتدا میں وہ ان سا یا انھی جیسا گانے کی کوشش کر رہی تھیں۔ مدھ سپتک میں جو انھوں نے گایا وہ بہت شان دار ہے۔ سریلی تھیں، اور بہت پر درد آواز کی مالک تھیں، آج بھی "اے راہِ حق کے شہیدو! وفا کی تصویرو!۔۔۔" کانوں میں گونجتا ہے تو کسی اور ہی جہان میں لے جاتا ہے۔ یہاں ان کی کچھ یادگار فلمی غزلوں پر بات کرتے ہیں۔

۱۹۶۰ء میں "شام ڈھلے" فلم کے لیے نسیم بیگم نے جو غزل گائی اس کی موسیقی رشید عطرے نے دی اور شاعر صوفی غلام مصطفیٰ تبسم تھے۔ لافانی غزل ہے اور موسیقی نے اس کے جوہر کو سونے پر سہاگہ کر دیا۔

سو بار چمن مہکا سو بار بہار آئی
دنیا کی وہی رونق، دل کی وہی تنہائی

اک لحظہ بہے آنسو، اک لحظہ ہنسی آئی
سیکھے ہیں نئے دل نے اندازِ شکیبائی

اس موسمِ گل ہی سے بہکے نہیں دیوانے
ساتھ ابرِ بہاراں کے وہ زلف بھی لہرائی

ہر دردِ محبّت سے الجھا ہے غمِ ہستی
کیا کیا ہمیں یاد آیا جب یاد تری آئی

دیکھے ہیں بہت ہم نے ہنگامے محبّت کے
آغاز بھی رسوائی، انجام بھی رسوائی (۱)(۲)

اس غزل کی دھن بنانے کے لیے راگ بھوپالی کا انتخاب کیا گیا ہے۔ جسے بھوپ کلیان بھی کہا جاتا ہے۔ یہ پانچ سُروں کا راگ ہے، اس میں مدھم اور نکھاد کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔

"برن، اوڈھو، اڈھو ہے۔ وادی سُر گندھار، سموادی، دھیوت ہے اور گانے کا وقت رات کا پہلا پہر ہے۔

خاص تان: گارے پا گارے سا دھاِ پا دھاِ سا

آروہ: سارے گا پا دھا ساَ

اوروہ: ساَ دھا پا گا رے سا(۳)

۱۹۶۱ء میں فلم "دو راستے" کے لیے جس غزل کو گایا اس کی موسیقی بھی ماسٹر عنایت حسین نے دی۔ طرز بھی بہت شان دار اور اسے گایا بھی سلیم رضا نے بہت خوبی اور سرُ سے ہے۔

"بنا کے میرا نشیمن جلا دیا تُو نے
مری وفا کا مجھے کیا صلہ دیا تُو نے

کیا تھا عہدِ وفا تُو نے جو محبت میں
مجھے تو یاد ہے اب تک بھلا دیا تُو نے

فضا اداس، نظر بے قرار، دل ویراں
ہر اِک چراغِ تمنا بجھا دیا تُو نے

زمانہ میری تباہی پہ مسکرائے گا
بھرے جہاں میں تماشا بنا دیا تُو نے " (۴)

اس غزل کی طرز راگنی جھنجھوٹی میں بنائی گئی ہے۔ یہ راگنی کھماچ سے بہت مشابہ ہے۔ اس میں تھوڑی سی تبدیلی سے یہ بنائی گئی ہے۔ زیادہ نقشہ اور خوب صورتی نچلے سروں یعنی مدھ اور مندر سپتک میں پیدا ہوتی ہے۔

"اس راگنی میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ برن یا قسم، سمپورن، سمپورن ہے۔ وادی سُر، گندھار اور سموادی، دھیوت ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

آروہ: دھاِ سارے ما گا، گاما پا دانی، سارےَ گا (کومل) رےَ ساَ

اوروہ: ساَنی (کومل) دھا پا ما گا رے سا، گا (کومل) سانی (کومل) دھاِ پا دھاِ سا" (۵)

سال ۱۹۶۵ء کی فلم "شبنم" کے لیے اے حمید صاحب نے اس غزل کی طرز بنائی، جسے گلوکار سلیم رضا نے بہت افسردہ انداز میں گایا۔ طرز اور گائیکی سے حزن و ملال اور محرومی ٹپک رہی ہے۔

" جو کسی کے قریب ہوتے ہیں
وہ بڑے خوش نصیب ہوتے ہیں

ایک پل میں بدل گئی دنیا
حادثے کچھ عجیب ہوتے ہیں

ڈوبتے ہیں جو آ کے ساحل پہ
ایسے بھی بدنصیب ہوتے ہیں

آزماتے ہیں دوستی جو لوگ
کتنے پیارے رقیب ہوتے ہیں (۶)

اس غزل کی دھن کھماچ ٹھاٹھ کی راگنی "کھماچ" میں بنائی گئی ہے جس کا اثر بہت میٹھا ہے اس لیے فلمی موسیقی میں اس راگنی کا استعمال شمار سے باہر ہے۔ اس ٹھاٹھ کے بنیادی سُر درج ذیل ہیں۔

"کھرج۔ تیور رکھب۔ تیور گندھار۔ کومل مدھم۔ پنچم۔ تیور دھیوت، تیور نکھاد۔ بعض جگہوں پر دونوں نکھاد جائز سمجھے جاتے ہیں: آج کل یہی مروّج ہے۔ وادی سُر گندھار اور سموادی سُر نکھاد ہے۔ راگ کا برن سمپورن ہے۔ نواب ٹھاکر علی خان نے اسے اپنی کتاب میں کھاڈو سمپورن بتایا ہے۔ مگر آج کل سمپورن سمپورن ہی مروّج ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔"(۷)

سال ۱۹۶۶ء کی فلم "پائل کی جھنکار" کے لیے قتیل شفائی کی یادگار اور لافانی غزل رشید عطرے نے اس غزل کو موسیقی کا جامہ پہنایا اور سلیم رضا نے گائی۔ شاعری، طرز، موسیقی اور گانے والے کا والہانہ اظہار ایک یادگار بن گیا۔

حسن کو چاند جوانی کو کنول کہتے ہیں
ان کی صورت نظر آئے تو غزل کہتے ہیں

وہ تیرے حسن کی قیمت سے نہیں واقف
پنکھڑی کو جو ترے لب کا بدل کہتے ہیں

اُف وہ مرمر سے تراشا ہوا شفّاف بدن
دیکھنے والے اُسے تاج محل کہتے ہیں

پڑ گئی پاؤں میں تقدیر کی زنجیر تو کیا
ہم تو اِس کو بھی تری زُلف کا بل کہتے ہیں(۸)

اس غزل کو اس کے کلام کا اندازِ خود سپردگی، سرشاری اور طلسم خانۂ حسن کی تحسین دیکھتے ہوئے، خوشی اور سرشاری کے راگ "ایمن کلیان" میں نغمہ کیا گیا ہے۔ راگ ایمن کلیان کی بابت فرازؔ کی غزل "اب کے ہم بچھڑے۔۔۔ کی نسبت سے آگے چل کر بات ہو گی۔

مہدی حسن

مہدی حسن ۱۹۰۷ء میں راجھستان میں پیدا ہوئے۔ موسیقی کی تعلیم اپنے والد استاد عظیم خاں اور چچا اسماعیل خاں سے پائی۔ ان کے گھرانے کا تعلق کلاسیکل قدیم صنف دھرپد گھرانے سے تھا۔ تقسیم کے بعد پاکستان ہجرت کی۔ ابتدا میں مکینک تھے لیکن موسیقی کا جنون حاوی تھا۔ ریاضت مسلسل کرتے تھے۔ ابتدا میں راولپنڈی ریڈیو سے گانے کا موقع ملا مگر شہرت فلم میں گانے سے ملی، خواجہ خورشید انور نے ان سے اپنی فلم "جھومر" میں پہلا گیت "مجھ کو آواز دے تو کہاں ہے۔۔۔ ان سے گوایا اور ہر ایک نے ان کی بے حد سریلی، بے حد رسیلی آواز کو خوب سراہا۔ اور اس کے بعد ایک ایسا سلسلہ شروع ہوا کے سارے فلمی گلوکاروں کی مقبولیت میں کمی آتی گئی اور مہدی حسن دیس کیا بدیس میں بھی ایک ستارہ بن گئے۔ چار دانگ ان کی شہرت کا ڈنکا بجنے لگا۔ ان کے انداز میں لوگوں نے گانے کی کوشش کی، ان کا مقام نہ صرف عوام نے بلکہ حکومت نے بھی نظر انداز نہیں کیا۔ ایسے نابغۂ روزگار کو ویسے تو کسی اعزاز کی ضرورت نہیں ہوتی تاہم انھوں نے بہت سے اعزاز پائے۔ پاکستان میں انہیں تمغۂ امتیاز، تمغۂ حسنِ کارکردگی، ہلالِ امتیاز، نگار ایوارڈ اور گریجویٹ ایوارڈ ملے۔ بھارت سے سہگل ایوارڈ اور نیپال سے گورکھا دکھشنا باہُو ایوارڈ دیا گیا۔ مہدی حسن نے غزل گائیکی کی بہت خدمت کی: اِس ضمن میں تعریف کے لیے الفاظ کم پڑ جاتے ہیں۔ گھمبیر مردانہ آواز، سچے سُر، بے پناہ ریاضت، آواز کا ٹھہراؤ، لہجے کی صفائی، الفاظ کی کمال نشست و برخاست، تلفظ کی صحت، اور شعر کی ادائیگی ایسی کی جیسے کوئی سروں کے برتاؤ سے معنی کی وضاحت کر رہا ہو۔ اسی لیے انھیں شہنشاہِ غزل کہا جاتا ہے۔ ان کے گانے کے بارے میں مزید بحث بھی کی جاسکتی ہے لیکن اس سے مضمون میں طول پیدا ہو گا اور کمی پھر بھی رہ جائے گی۔

مہدی حسن کی اوّلین شہرت کا باعث جو غزل بنی وہ ۱۹۶۴ء کی فلم "فرنگی" کے لیے گائی فیض احمد فیض کی غزل، گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے۔۔ تھی جس کی طرز اور موسیقی رشید عطرے نے بنائی تھی۔ فیض کی قید کے ایّام کی غزل ہے اور پابندِ سلاسل ہو کر اپنے محبوب سے دور ہونے کا درد پوری غزل میں نظر آتا ہے۔ فلم کے لیے اس غزل کے صرف تین اشعار منتخب کیے گئے، جو درج ذیل ہیں۔

"گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بحرِ خدا آج ذکرِ یار چلے

جو ہم پہ گزری سو گزری مگر شبِ ہجراں
ہمارے اشک تری عاقبت سنوار چلے "(۹) (۱۰)

یہ غزل تال کہروا آٹھ ماترے میں گائی گئی ہے۔ لیکن باج اتنا آہستہ رکھا گیا ہے کہ تال قدرے ڈھیلی اور مشکل بن گئی ہے۔ طبلہ سارنگی کی سنگت بہت بھلی معلوم ہوتی ہے، مہدی حسن نے بالکل ایسے گایا ہے جیسے وہ غزل کی بجائے خیال گا رہے ہوں، یاد رہے کہ ان سے پہلے غزل گائیکی میں مجرئی انگ اور ٹھمری انگ پایا جاتا تھا، اس نئی جدت کا سہرا ان کے سر جاتا ہے۔ اس غزل کی طرز جھنجھوٹی میں بنائی گئی ہے جس راگنی پر ہم اس سے قبل تفصیلی بات کر چکے ہیں۔

سال ۱۹۶۲ء کی فلم "شہید" کے لیے رشید عطرے نے موسیقی ترتیب دی اور منیر نیازی کی یہ شاہ کار غزل نسیم بیگم سے گوائی۔ فلم میں مسرت نظیر نے کمالِ فن سے اسے پیش کیا۔ اور سب اچھے کلاکاروں نے اس غزل کو امر کر دیا۔ اس غزل کو سن کر ہر سامع اپنے ماضی کے گم گشتہ، حسین لمحات میں محو ہو جاتا ہے۔ رفتگاں کی یاد، دل کو مٹھی میں لے لیتی ہے۔ یہ واقعی ایک لافانی اور شاہ کار غزل ہے۔

"اس بے وفا کا شہر ہے اور ہم ہیں دوستو!
اشکِ رواں کی لہر ہے اور ہم ہیں دوستو!

یہ اجنبی سی منزلیں اور رفتگاں کی یاد
تنہائیوں کا زہر ہے اور ہم ہیں دوستو!

شامِ الم ڈھلی تو چلی درد کی ہوا
راتوں کا پچھلا پہر ہے اور ہم ہیں دوستو!

آنکھوں میں اُڑ رہی ہے لٹی محفلوں کی دھول
عبرت سرائے دہر ہے اور ہم ہیں دوستو!" (۱۱)(۱۲)

اس غزل کی دھن بہت معروف اور میٹھے راگ پہاڑی میں بنائی گئی ہے۔ جس پر بحث بہادر شاہ ظفرؔ کی غزل "بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی " کے ضمن میں ہو گی۔ یہ ہلکا پھلکا میٹھا اور عوامی مزاج کا راگ ہے اور بہت پر اثر ہے۔

سال ۱۹۶۵ء کی فلم ایسا بھی ہوتا ہے کے لئے ماسٹر نثار بزمی نے مسرور انور کی یہ شاہ کار غزل نور جہاں سے گوائی، طبلے پر تال مغلئی ہے جو سات ماترے کی تال ہے۔ ستار پر استاد فتح علی خاں راولپنڈی والے کو خاص طور پر لاہور بلایا گیا تھا ریکارڈنگ کے لیے۔ اس غزل کی دھن ماسٹر صاحب نے ایسی بنائی ہے کہ سن کر لگتا نہیں کہ یہ کوئی موسیقی کا پیس یا نغمہ نہیں ہے بلکہ ایک عقیدت، تقدّس، پَوِتر تا کا احساس ہوتا ہے، یوں لگتا ہے کوئی حمد ہے جو خلوصِ دل سے گائی جارہی ہے۔ نثار بزمی صاحب کی یہ ایک شاہ کار دھن ہے۔ نور جہاں نے بھی اسے گاتے ہوئے کمالِ فن کی انتہا کر دی: اس غزل کو لازوال بنا دیا۔

"ہو تمنّا اور کیا میری تمنّا آپ ہیں
کیا کروں گی لے کے دنیا میری دنیا آپ ہیں

شرم آتی ہے مجھے اپنے سے بھی کہتے ہوئے
آپ سے کیسے کہوں میرے لیے کیا آپ ہیں

آپ سے پہلے نظر میں کچھ نہ تھا اپنے سوا
اب جدھر بھی دیکھتی ہوں جلوہ فرما آپ ہیں" (۱۳)

اس غزل کی طرز کھماچ ٹھاٹھ کی راگنی کلاوتی میں بنائی گئی ہے نہایت میٹھی راگنی ہے۔ اس راگ کا تاثر خوشی اور اداسی دونوں طرح کے جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے۔ اس راگ میں رکھب اور مدھم استعمال نہیں کیے جاتے۔ اس میں تمام سُر شدھ ہیں سوائے کومل نکھاد کے۔

"آروہ: سا گا پا دھا نی ساَ
اوروہ: ساَ نی دھا پا گا سا"(۱۴)

سال ۱۹۶۶ء کی فلم "آئینہ" کے شاعر خواجہ پرویز تھے اور موسیقی منظور اشرف نے ترتیب دی۔ اس غزل کے لیے مہدی حسن کی آواز کو چنا گیا۔ عین فلم کی ضرورت کے مطابق افسردگی پوری طرز اور مہدی صاحب کی آواز پر چھائی ہے۔

"دلِ ویراں ہے تری یاد ہے تنہائی ہے
زندگی درد کی بانہوں میں سمٹ آئی ہے

میرے محبوب زمانے میں کوئی تجھ سا کہاں
تیرے جانے سے مری جان پہ بن آئی ہے

ایسا اُجڑا ہے اُمیدوں کا چمن تیرے بعد
پھول مُرجھائے بہاروں پہ خزاں چھائی ہے

چھاگئے چاروں طرف غم کے اندھیرے سائے
میری تقدیر مرے حال پہ شرمائی ہے " (۱۵)

اس غزل کو بھی رات کے سین میں فلم میں پلے بیک کیا گیا ہے اور اس کے لیے بھی رات کے آخری پہر اور صبح کا راگ چنا گیا ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ کا راگ اہیر بھیروں ہے۔ جس کے سلسلے میں تفصلی بحث "ہمیں کوئی غم نہیں تھا غم عاشقی سے پہلے۔۔۔ میں ہو گی۔

بہادر شاہ ظفؔر کی یہ غزل مہدی حسن نے ۱۹۶۸ء کی فلم "شریکِ حیات" کے لیے گائی۔ مندرجہ ذیل اشعار کا انتخاب کیا گیا۔ بعد میں محفلوں میں مہدی حسن نے کچھ مزید اضافی اشعار کے ساتھ بھی یہ غزل گائی۔ خاص بات اس غزل کی یہ ہے کہ فلم میں کس اداکار پر پلے بیک نہیں بلکہ خود مہدی صاحب پر فارم کر رہے ہیں۔

"بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تیری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی

لے گیا چھین کے کون آج ترا صبر و قرار
بے قراری تجھے اے دل کبھی ایسی تو نہ تھی

اُس کی آنکھوں نے خدا جانے کیا جادو
کہ طبیعت میری مائل کبھی ایسی تو نہ تھی

چشمِ قاتل مری دشمن تھی ہمیشہ لیکن
جیسی اب ہو گئی قاتل کبھی ایسی تو نہ تھی" (۱۶)(۱۷)

اس غزل کی طرز راگ پہاڑی میں بنائی گئی جو بلاول ٹھاٹھ کا "اوڈھو اوڈھو" راگ ہے، آج کل گانے والے اس میں خوبصورتی کے لیے بارہ کے بارہ سر لگا دیتے ہیں لیکن یہ مہارت پر منحصر ہے۔ ورنہ اس راگ میں یہی پانچ سُر مروّج ہیں۔

"آروہ: سا رے گا پا دھا ساَ

اوروہ: ساَ دھا سا دھا پا گا رے سا

وادی سُر اس کا کھرج یعنی "سا" ہے۔ بہت میٹھا اور مقبول ترین راگ (یا نام کی نسبت سے راگنی) ہے۔ پہاڑی علاقوں میں زیادہ گایا جاتا ہے۔ اسی لیے اس کا نام بھی یہی پڑ گیا"۔ (۱۸)

سال ۱۹۶۹ء کی فلم "سزا" کے موسیقار ناشاد نے قتیل شفائی کی یہ غزل مہدی حسن سے گوائی۔ راتوں رات اس غزل نے شہرت پائی۔ تال کہروا آٹھ ماترے ہے۔ سماجی طنز کے مضامین سے بھرپور غزل ہے۔

"جب بھی چاہیں اک نئی صورت بنا لیتے ہیں لوگ
ایک چہرے پر کئی چہرے سجا لیتے ہیں لوگ

مل بھی لیتے ہیں گلے سے اپنے مطلب کے لیے
آ پڑے مشکل تو نظریں بھی چرا لیتے ہیں لوگ

کوئی مفلس ہو تو یہ نفرت سے ٹھوکر مار دیں
اہلِ زر آئے تو سینے سے لگا لیتے ہیں لوگ

ہو خوشی بھی ان کو حاصل یہ ضروری تو نہیں
غم چھپانے کے لیے بھی مسکرا لیتے ہیں لوگ" (۱۹)

کافی ٹھاٹھ کی راگنی "شِورَنجنی" کو اس غزل کی دھن کے لیے منتخب کیا گیا۔ اِسے کرناٹکی موسیقی میں راگ "مالتی" بھی کہا جاتا ہے۔

"کافی ٹھاٹھ کی اوڈھو یعنی ۵ سروں کی راگنی ہے۔ گائیک اِس میں خوبصورتی کے لیے شُدھ گندھار بھی لگا لیتے ہیں۔ وادی سُر پنچم یعنی "پا" اور سموادی سُر "سا" یعنی کھرج۔ اسے رات کے وقت گایا جاتا ہے۔

آروہ: سا رے گا پا دھا سا

اوروہ: سا دھا پا گا رے سا

پکڑ: سا رے گا رے سا دھا پا سا"(۲۰)

۱۹۷۰ء میں عنایت حضروی اور اقبال کی موسیقی میں قتیل شفائی کی اس غزل کو نسیم بیگم نے کمال افسردگی اور پُر سوز انداز میں گایا اور یادگار غزل بنادیا۔

"اب کہاں اُن کی وفا یادِ وفا باقی ہے
ساز تو ٹوٹ گیا اس کی صدا باقی ہے

تجھ کو ظالم میرے ناکردہ گناہوں کی قسم
اور بھی دے دے اگر کوئی سزا باقی ہے

جو برس جائے تو بہہ جائے خدائی ساری
اپنی آنکھوں میں ابھی تک وہ گھٹا باقی ہے

غم پہ غم سہہ کے بھی جینا ہی پڑے گا ہم کو
چند سانسوں کی ابھی اور سزا باقی ہے" (۲۱) (۲۲)

اس غزل کی دھن بنانے کے لیے راگ بھوپالی کا انتخاب کیا گیا ہے۔ یہ پانچ سُروں کا راگ ہے، اس میں مدھم اور نکھاد کا استعمال نہیں کیا جاتا۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ (اس کے بارے میں ہم "سو بار چمن مہکا۔۔۔ غزل کے ضمن میں بات کر چکے ہیں۔)

عیدالاضحیٰ ۱۲ اپریل ۱۹۶۶ء پر ریلیز ہونے والی فلم "لوری" کی موسیقی خلیل احمد نے ترتیب دی۔ یہ غزل مہدی حسن سے گوائی۔ کلام پروڈیوسر حمایت علی شاعر کا تھا۔ خلیل احمد نے خوبصورت ٹھہراؤ کے ساتھ ساز دینے کی بہت اُداس اور سنجیدہ ترتیب دی۔ ۸ ماترے کہروا اور بانسری وائلن کو ملا کر انٹرول میوزک پیسز اور ساتھ زائنو فون کے ٹچ، بہت بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ مہدی حسن نے بھی گانے اور سُروں سے بہت انصاف کیا ہے۔ غزل کے درج ذیل تین اشعار ہی فلم میں گائے گئے۔

"خداوندا یہ کیسی آگ سی جلتی ہے سینے میں
تمنا جو نہ ہو پوری وہ کیوں پلتی ہے سینے میں

نجانے یہ شبِ غم صبح تک کیا رنگ لائے گی
نفس کے ساتھ اک تلوار سی چلتی ہے سینے میں

کسے معلوم تھا یارب! کہ ہو گی دشمنِ جان بھی
وہ حسرت خونِ دل پی پی کے جو پلتی ہے سینے میں " (۲۳)

اس غزل کی طرز کے لیے راگ کا انتخاب خلیل احمد نے قریب قریب راگ "جھنجھوٹی" کا کیا ہے؛ قریب قریب سے مراد یہ ہے کہ بعض اوقات ذرا سا تبدّل یا تغیّر راگ کے مزاج سے ہٹ کر، فلم کے میوزک کے لیے کر دیا جاتا ہے تو راگ کی شکل معمولی سی بدل جاتی ہے، کیوں کہ ہمارے کلاسیکی راگوں میں سُروں کی تبدیلی ناممکن ہے وادی اور سموادی کی ہی تفریق راگوں کو دوسروں سے الگ کر دیتی ہے: اس کے برعکس فلمی موسیقی میں ایسی کوئی پابندی نہیں ہوتی۔ جھنجھوٹی کے سلسلے میں، مَیں اس سے پہلے غزل "گلوں میں رنگ بھرے۔۔۔" پر بات کر چکا ہوں اور وہاں اس کی تفصیل موجود ہے۔

سال ۱۹۶۷ء کی فلم "شب بخیر" کے لیے موسیقار صفدر حسین نے مہدی حسن سے یہ فلمی غزل گوائی۔ مہدی حسن صاحب نے خاص طور پر نچلے سُر اپنی بھاری سریلی آواز میں اس طرح ادا کیے ہیں کہ شاید ہی کوئی اور گلوکار ایسے ادا کر سکے۔ غزل فلم کی صورتِ حال کی مناسبت سے کہی گئی ہے اور تین اشعار گائے گئے ہیں۔ غزل کا معیار اعلیٰ نہیں ہے، بلکہ تیسرے شعر میں تو "پہلے" کی ردیف بھی غلط استعمال ہو رہی ہے۔ یہاں "پہلے" کی جگہ "بعد" کی ضرورت ہے۔

"ہمیں کوئی غم نہیں تھا غمِ عاشقی سے پہلے
نہ تھی دشمنی کسی سے تیری دوستی سے پہلے

میرا پیار جل رہا ہے ارے چاند آج چھپ جا
کبھی پیار تھا ہمیں بھی تیری چاندنی سے پہلے

میں کبھی نہ مسکراتا جو مجھے یہ علم ہوتا
کہ ہزار غم ملیں گے مجھے اک خوشی سے پہلے "(۲۴)

غزل کی اُداسی اور رات کا پچھلا پہر اسی مناسبت سے شاید صفدر حسین نے صبح کا یارات کے آخری پہر کا راگ "اہیر بھیروں" منتخب کیا ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ کے راگ صبح کے وقت گائے جاتے ہیں۔

اہیر بھیروں، بھیروں ٹھاٹھ کا سمپورن راگ ہے۔ وادی سُر "کھرج"، سموادی "مدھم" ہے (ٹھاکر نواب علی خان کے مطابق) مگر اختر علی ذاکر علی خان نے اس کا وادی "دھیوت" اور سموادی "رکھب" کو قرار دیا ہے۔

"آروہ: سا رے (کومل) گا (کومل) ما (کومل) پا دھا نی (کومل) ساَ

اوروہ: ساَ نی (کومل) دھا (کومل) پا ما (کومل) گا (کومل) رے (کومل) سا" (۲۵)

۱۹۷۲ء کی "محبت" فلم کے لیے احمد فرازؔ کی غزل مہدی حسن نے گائی۔ موسیقی نثار بزمی صاحب کی تھی۔ نہایت خوبصورت میوزک بزمی صاحب نے اپنی روایت کے مطابق اس فلم میں دیا۔ فلم میں اس غزل کے یہی ۴ اشعار گائے گئے۔ لیکن بعد میں، محفلوں میں مہدی صاحب نے اس غزل کے باقی اشعار بھی گائے مگر فلمی ڈگر سے ہٹ کر محفلی انداز میں۔ ہر محفل میں یہ غزل آج بھی داد پاتی ہے اور سخن فہم، اس غزل کو ۱۹۷۲ء سے لے کر اب تک اسی طرح پسند کرتے ہیں۔

"رنجش ہی سہی دل ہی دکھانے کے لیے آ
آ پھر سے مجھے چھوڑ کے جانے کے لیے آ

پہلے سے مراسم نہ سہی پھر بھی کبھی تو
رسم و رہِ دنیا ہی نبھانے کے لیے آ

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لیے آ

اب تک دلِ خوش فہم کو ہیں تجھ سے اُمیدیں
یہ آخری شمعیں بھی بجھانے کے لیے آ" (۲۶) (۲۷)

نثار بزمی صاحب نے اس غزل کے لیے کلیان ٹھاٹھ کا نہایت ہی پیارا اور میٹھا راگ ایمن یا یمن (دونوں ناموں سے جانا جاتا ہے) چُنا۔ موسیقی سیکھنے والوں کے لیے اکثر یہ سب سے پہلا راگ ہوتا ہے۔ حد درجہ آسان ہے اور بہت رچاؤ ہے اس میں اس راگ کے حوالے سے یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ یہ حضرتِ امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔ (۲۸)

گانے کا وقت شب کا اوّل پہر ہے۔

"نی رے سا گا ما پا گا رے نی رے سا
کے سُر اِس میں بہت بھلے لگتے ہیں۔
آروہ: سا رے گا ما پا دھا نی سا
اوروہ: سا نی دھا پا ما گا رے نی رے سا"(۲۹)

۱۵ ستمبر ۱۹۷۲ء "انگارے" فلم کے لیے مہدی حسن نے احمد فرآز کی غزل فلمی انداز میں گائی۔ اس غزل کے مندرجہ ذیل اشعار کا انتخاب کیا گیا۔ یہ دور فرآز کے قبولِ عام کا دور تھا۔ اس غزل میں مضامین بے شک پرانے ہیں مگر فرآز کی انوکھی اور تروتازہ تشبیہات نے سماں باندھ دیا ہے۔ کتابوں میں سوکھے پھول، فرشتے اور خدا کا سا عشق، شرابوں میں شرابیں ملانا، تمنا کے سراب میں دو سائے بہت خوب صورت تشبیہات ہیں۔ بہت عمدہ غزل کو فلمی انداز میں اے حمید نے خوبصورتی سے کمپوز کیا اور مہدی حسن نے کمال سوز اور خوش گلوئی سے گایا۔ اسی غزل کو مہدی حسن نے ریڈیو کے لیے بھی گایا اور اپنے ہی اختراع کردہ راگ "بھوُپ کلی" میں بھی گایا۔ بہت خوبصورت راگ ہے اور غزل بھی سننے کے قابل ہے۔ (۳۰)

"اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
جس طرح سُوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں

ڈھونڈھ اُجڑے ہوئے لوگوں میں وفا کے موتی
یہ خزانے تجھے ممکن ہے خرابوں میں ملیں

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

غمِ دنیا میں غمِ یار بھی شامل کر لو
نشّہ بڑھتا ہے شرابیں جو شرابوں میں ملیں

اب نہ وہ میں ہوں نہ تو ہے نہ وہ ماضی ہے فرآز
جیسے دو سائے تمنّا کے سرابوں میں ملیں" (۳۱) (۳۲)

اس غزل کو بھیروں ٹھاٹھ کے نہایت ہی اُداس اور افسردہ راگ "چارو کیشی" میں کمپوز کیا گیا ہے۔ جس طرح فلم سین کی مطابقت اور غزل کا مزاج ہے شاید اسی کو مدِ نظر رکھ کر اِس راگ کا انتخاب کیا گیا۔ لیکن

اس میں طرز کی خوبصورتی کے لیے ایک دو سُر اس راگ سے ہٹ کر بھی لگائے گئے ہیں۔ چارو کیشی ہمارے پاس دس ٹھاٹھوں (پنڈت باتھکنڈے کے مرتّب کردہ دس ٹھاٹھ) میں نہیں ہے یہ راگ کرناٹکی موسیقی سے لیا گیا ہے۔ اس کی آروہ، اوروہ درج ذیل ہیں۔

"اس راگ میں دھا اور نی کومل ہیں۔ باقی سارے سُر شُدھ ہیں۔ وادی سُر "پا" ہے۔ سموادی "سا" ہے۔

گانے کا وقت، صبح کا تیسرا پہر ہے۔

آروہ: سا رے گا ما پا دھا (کومل) نی (کومل) سا

اوروہ: سا نی (کومل) دھا (کومل) پا ما گا رے سا" (۳۳)

سال ۱۹۷۵ء کی فلم "پالکی" کے لیے یہ غزل تسلیم فاصلی نے کہی اور موسیقار ناشاد نے طرز و موسیقی ترتیب دی اور ان کے خوب صورت میوزک میں مہدی حسن نے اپنی سریلی آواز، پرسوز گلے سے ریکارڈ کروائی۔

"یہ جھکی جھکی نگاہیں انھیں میں سلام کر لوں
یہیں اپنی صبح کر لوں یہیں اپنی شام کر لوں

تِرا غم تری محبت تیرا درد تیری حسرت
تری ہو اگر اجازت تو میں اپنے نام کر لوں

تُو ہی میری ابتدا ہے، تُو ہی میری انتہا ہے
جہاں تو اشارہ کر دے میں وہیں قیام کر لوں

تیری زلف کے یہ سائے بس اب آگے کون جائے
تو کہے تو زندگی کو میں یہیں تمام کر لوں " (۳۴)

بھیرویں نہایت دلکش اور مسحور کن راگنی ہے۔ عوام و خاص، ہر ایک کی پسندیدہ ہے۔ آج تک سب سے زیادہ فلمی اور غیر فلمی غزلیں، گیت، ماہیے، ٹپے اس راگنی میں گائے گئے۔ عوام کی پسندیدہ تو خواص کی جان ہے۔ اس میں بے حد سوز و گداز ہے۔

برن سمپورن، سمپورن ہے۔ گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے لیکن آج کل اسے ہر وقت گایا جاتا ہے۔ وادی سُر، دھیوت اور سموادی، گندھار ہے۔ اس میں سارے کے سارے سُر کومل ہیں۔ لیکن آج کل رواج چل نکلا ہے کہ اچھے گائیک اس میں سات سُروں کی بجائے بارہ کے بارہ سُر لگا جاتے ہیں۔

آروہ: سا رے نی سا گا ما پا گا ما دھا نی سا

اوروہ: سا دھا نی دھا پاما گا رے گا رے سا"(۳۵)

سال ۱۹۷۷ء کی فلم "میرے حضور" کے لیے یہ غزل تسلیم فاضلی نے کہی اور موسیقی ایم اشرف نے مرتّب کی۔ مہدی حسن کی خوبصورت آواز میں ریکارڈ ہوئی۔ تال آٹھ ماترے کہرواہے۔ ستار، بانسری، سَنتور، اور وائلن، اچھا بھاری آرکسٹرا استعمال کیا گیا ہے۔ شادی کا موقع، عروسی جوڑا اور حنا، پوری غزل میں حنا کی خوشبو چھائی ہوئی ہے۔ خاص طور پر "جہاں کہیں تھا حنا کو کھلنا، حنا وہیں پہ مہک رہی ہے۔۔۔ "بہت پیاری تشبیہ ہے محبوب کے ہاتھوں پر کسی اور کی مہندی لگنے کی۔ یہ چار اشعار گائے گئے۔

"ہماری سانسوں میں آج تک وہ حنا کی خوشبو مہک رہی ہے
لبوں پہ نغمے مچل رہے ہیں نظر سے مستی چھلک رہی ہے
کبھی جو تھے جو پیار کی ضمانت وہ ہاتھ ہیں غیر کی امانت
جو قسمیں کھاتے تھے چاہتوں کی انھی کی نیّت بھٹک رہی ہے
کسی سے کوئی گلہ نہیں ہے نصیب ہی میں وفا نہیں ہے
جہاں کہیں تھا حنا کو کھلنا، حنا وہیں مہک رہی ہے
وہ جن کی خاطر غزل کہی تھی وہ جن کی خاطر لکھے تھے نغمے
انھی کے آگے سوال بن کر غزل کی جھانجھر جھنک رہی ہے" (۳۶)

موسیقار ایم اشرف نے یہ غزل کافی ٹھاٹھ کی ہی "راگنی کافی" میں ترتیب دی۔ بہت گھمبیر اور بارُعب راگنی ہے۔ نہایت دل نشین کیفیّت ہے اس کی۔ اس راگنی میں عام طور پر معرفت کا کلام "کافی" کی صنف میں گایا جاتا ہے۔

شاہ حسین کی مشہور کافی "مائے نی میں کنوں آکھاں۔۔۔ "حامد علی بیلا نے اِسی راگنی میں گائی ہے۔

"گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔ برن سمپورن، سمپورن ہے۔ وادی سُر پنچم۔ سموادی سُر کھرج، سا ہے۔

آروہ: سا رے گا(کومل) ما پا دھانی(کومل) سا

اوروہ: سا نی(کومل) دھا پا ما گا(کومل) رے سا"[۳۷]

فلم "اندھیرا اجالا (یہ فلم ریلیز نہیں ہو پائی تھی)" کے لیے مہدی حسن صاحب نے یہ غزل گائی۔ بہت سریلی اور ٹھہراؤ والی طرز ہے اور بیس یعنی گرام میں ہے۔ ان کے گلے کے عین مطابق طرز بنائی گئی تھی۔ غزل فلم کی ضرورت کے مطابق لکھوائی گئی ہے اس لیے عامیانہ مضامین ہیں۔

"آنکھ سے دور سہی دل سے کہاں جائے گا
جانے والے تو ہمیں یاد بہت آئے گا

خواب سا دیکھا ہے تعبیر نجانے کیا ہو
زندگی بھر کوئی اب خواب یہ دہرائے گا

ٹوٹ جائیں نہ کہیں پیار کے نازک رشتے
وقت ظالم ہے ہر اک موڑ پر ٹکرائے گا

عشق کو ظلم سمجھتے ہیں زمانے والے
جو جہاں پیار کرے گا وہ سزا پائے گا" [۳۸]

طرز قریب قریب راگ "کیدارہ" میں ہے جو کہ بلاول ٹھاٹھ کا بہت میٹھا اور پیارا راگ ہے۔ سارے کے سارے سُر اس راگ میں شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ تال کے لیے کہروا آٹھ ماترے کا چناؤ کیا گیا ہے۔ راگ کی قسم یابرن، اوڈھو، کھاڈو ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

"کیدارہ کی آروہ: سا ما گا پا دھا نی سا

اوروہ: سا نی دھا پا گا پا دھا پا ما رے سا

وادی سُر، مدھم ہے اور سموادی تار سپتک کا کھرج "سا" ہے۔ مدھم دونوں استعمال ہوتے ہیں۔"[۳۹]

ریڈیو پاکستان کی خدمات:

ریڈیو پاکستان کا موسیقی کے سلسلہ میں بہت اہم کردار رہا ہے۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ پروڈیوسرز اپنے اپنے کام میں یکتا ہوتے تھے۔ موسیقی کا شعبہ عام طور پر انہیں سونپا جاتا تھا جو نہ صرف موسیقی سے خصوصی شغف رکھتے تھے بلکہ خود بھی اس میں جان کاری رکھتے تھے، لہذا ناممکن تھا کہ اچھے شاہ کار تخلیق نہ پاتے۔ ٹی وی کے ایک پروگرام میں مہدی حسن سے انٹرویو لیا جارہا تھا۔ میزبان نے سوال پوچھا کہ آپ راجستھان کے رہنے والے ہیں اور اُردو آپ کی زبان نہیں ہے، اس کے باوجود جب آپ نے اُردو غزل گائی تو کسی جگہ بھی محسوس نہیں ہوتا کہ یہ آپ کی زبان نہیں ہے، کسی جگہ تلفّظ کی کوئی خرابی نظر نہیں آتی: اس کی کیا وجہ ہے؟ مہدی حسن نے جواب دیا کہ مجھے ریڈیو کے دور میں ایسے اچھے پروڈیوسر ملے جنہوں نے مجھے الفاظ کو درست تلفّظ سے ادا کرنا سکھایا۔ مثلاً" سلیم گیلانی صاحب کہ جنھوں نے مجھے غالؔب کی غزل میں جب ترا کیب آتی تھیں تو وہ سمجھایا کرتے تھے کہ دیکھو یہ "وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں۔۔۔ میں "کہاں "تک سانس نہیں توڑنا کہ مرکّبِ عطفی ہے اور اسے توڑنا جائز نہیں ہے۔ اور ایسے ہی کئی دوسرے پروڈیوسر تھے جن کی عنایت سے بہت کچھ سیکھا۔

اس سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ ریڈیو پاکستان نہ صرف مرکزِ علم و فن تھا بلکہ مختلف ہیروں کی نوک پلک سنوارنے والا جوہری بھی تھا۔

سب سے پہلے ہم اس غزل کی بات کرتے ہیں جس کا درج بالا میں ذکر ہوا۔ مرزا غالؔب کی یہ غزل ریڈیو پاکستان کے لیے مہدی حسن نے گائی۔ نچلے سروں (بیس میں) یہ مہدی حسن کا کمال ہے کہ جو طرح انہوں نے گایا اس کی مثال کم کم ملتی ہے۔ صاف ستھرے تلفّظ اور آکار کے ساتھ یہ ایک مثالی نمونہ ہے۔

> "آکار" سے مراد، الفاظ کا اپنے صحیح مخرج سے ادا ہونا ہے۔ مثال کے طور پر یہ لفظ "آ" اس طرح ادا ہو کہ "او" نہ لگے۔ لفظ "نہیں" نون "سے شروع ہو کر "ں" پر ختم ہوتا ہے، جس کا مخرج ناک ہے اور درمیان کے دو حروف "ہ" اور "ی" گلے سے ادا ہوتے ہیں۔ گانے میں ایسے حروف کے صحیح ادا ہونے سے لفظ کی موسیقیّت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ مہدی حسن نہایت سمجھ داری سے مطلوبہ تاثر کو اجاگر کرتے ہیں۔"(۴۰)

غزل کی تال طبلے پر ۶ ماترے دادرا ہے۔

"وہ فراق اور وہ وصال کہاں
وہ شب و روز و ماہ و سال کہاں
تھی وہ اک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں
فرصتِ کاروبار شوق کسے
ذوقِ نظّارۂ جمال کہاں
دل تو دل وہ دماغ بھی نہ رہا
شورِ سودائے خط و خال کہاں"(۴۱)

مختصر بحر کی یہ غزل، بھیروں ٹھاٹھ کے راگ چارو کیشی میں گائی گئی۔ ۱۹۶۰ء کے زمانے میں ریڈیو پاکستان نے ریکارڈ اور نشر کی۔ چارو کیشی کی بابت اس سے پہلے "ہمیں کوئی غم نہیں تھا غمِ عاشقی سے پہلے" میں تفصیل سے بات ہو چکی ہے۔

ریڈیو پاکستان کی ایک اور کاوش یہ غزل: کہا جاتا ہے کہ میر تقی میرؔ کی ہے: حالانکہ یہ ایک متنازعہ غزل ہے۔ مقطع میرؔ کا ضرور ہے لیکن باقی اشعار کچھ مختلف لوگوں کے ہیں۔

"آ کے سجادہ نشیں قیس ہوا میرے بعد
نہ رہی دشت میں خالی کوئی جا میرے بعد
تیز رکھنا سر ہر خار کو اے دشتِ جنوں
شاید آ جائے کوئی آبلہ پا میرے بعد
وہ ہوا خواہِ چمن ہوں کہ چمن میں ہر صبح
پہلے میں جاتا تھا اور بادِ صبا میرے بعد
منہ پہ رکھ دامن گل روئیں گے مرغانِ چمن
ہر روش خاک اڑائے گی صبا میرے بعد

بعد مدّت کے مری قبر پہ آیا وہ میرؔ
یاد آئی مرے عیسیٰ کو دوا میرے بعد" (۴۲)

اس غزل کی کمپوزیشن بھی راگنی جھنجوٹی میں ہے اور اس کے بارے میں، مَیں قبل ازیں "گلوں میں رنگ بھرے۔۔۔ غزل کی بابت، اس راگ پر بحث کر چکا ہوں۔ مہدی حسن صاحب نے اس راگنی میں بہت سی غزلیں گائیں۔

ریڈیو پاکستان نے میرؔ کی ئی غزل بھی مہدی حسن سے گوائی۔ تکرار لفظی، موسیقت اور ترنّم سے بھری ہوئی میرؔ صاحب کی غزل ہے۔ بے شمار لوگوں نے اسے گایا۔ مگر مہدی صاحب جیسے صاحبِ کمال نے گا کر اس غزل کو امر کر دیا۔ مدھر نچلے سروں میں اور تال کہروا آٹھ ماترے میں یہ غزل ترتیب دی گئی ہے۔

"پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے، باغ تو سارا جانے ہے

چارہ گری بیماریٔ دل کی رسمِ شہر حسن نہیں
ورنہ دلبر ناداں بھی اس درد کا چارہ جانے ہے

عاشق تو مُردہ ہے، ہمیشہ، اٹھتا ہے یہ دیکھ اُسے
یار کے آجانے میں لکھی ہے عمر دوبارہ جانے ہے" (۴۳)

اس غزل کی طرز بہت میٹھے راگ مالگونجی میں بنائی گئی۔ کافی ٹھاٹھ کا راگ ہے۔ اس میں دونوں گندھاروں (شدھ اور کومل) سے بہت خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ کھماچ ٹھاٹھ میں نکھادیں بھی دونوں استعمال ہوتی ہیں۔ سمپورن سمپورن راگ ہے۔ اس کی بابت پہلے تفصیل سے بات ہو چکی ہے "آج یہ کس کو نظر کے سامنے پاتا۔۔۔ کے تبصرے میں۔

فیض احمد فیضؔ کی غزل ریڈیو کے لیے مہدی حسن نے گائی۔ تال دادرا کا انتخاب کیا گیا بعد میں محفلوں میں بھی مہدی صاحب نے اسے خوب گایا اور مقبول عام کیا۔

"دونوں جہان تیری محبّت میں وہ ہار کے
وہ جا رہا ہے کوئی شبِ غم گزار کر

ویران مے کدہ خم و ساغر اداس ہیں
تم کیا گئے کہ روٹھ گئے دن بہار کے

اک فرصتِ گناہ ملی وہ بھی چار دن
دیکھے ہیں ہم نے حوصلے پروردگار کے

بھُولے سے مسکرا تو دیے تھے وہ آج فیضؔ
مت پوچھ ولولے دلِ ناکردہ کار کے "(۴۴)

کافی ٹھاٹھ کی "راگنی دیسی ٹوڑی" میں اسے کمپوز کیا گیا۔ بہت خوبصورت مزاج کی راگنی ہے۔ اس میں "رکھب "وادی اور " پنچم " سموادی ہے۔ کافی ٹھاٹھ کی اَوڈھو، سمپورن ٹوڑی ہے۔ ٹوڑی کی بہت ساری قسموں میں یہ بہت خوبصورت ہے۔ یعنی اوپر جاتے (آروہ) پانچ اور نیچے آتے (اوروہ) میں سات سُر لگتے ہیں۔ مگر وہ سیدھی ترتیب سے نہیں لگتے بلکہ "وِکر" چال میں لگتے ہیں۔ جیسے آپ سیڑھی یوں اُتریں کہ ایک زینہ چھوڑ جائیں، پھر پچھلے زینے پر پاؤں رکھیں اور پھر پچھلے پر پاؤں رکھ کر اگلا ایک زینہ چھوڑ کر آگے جائیں پھر پچھلے زینے پر پاؤں رکھیں۔ سُروں کو اِس ترتیب سے ادا کرنے کو وِکر کہتے ہیں۔ اسی سے دیسی ٹوڑی کی شکل واضح ہو جاتی ہے۔

"آورہ: سا رے ما پا نی سا

اوروہ: رے نی سا پا دھا ما پا رے گا سا رے نی سا"(۴۵)

فیض احمد فیضؔ کی یہ غزل ریڈیو پاکستان کے لیے مہدی حسن نے گائی۔ انقلابی رنگ میں رنگی یہ غزل جتنی پُر تاثیر ہے مہدی صاحب نے اسے اِسی قدر خوبصورتی سے نبھایا ہے۔ نہایت دھیمی لے میں سات ماترے کا ٹھیکا (تال) مغلئی ہے۔

"نہ گنواؤ ناوکِ نیم کَش دِلِ ریزہ ریزہ گنوا دیا
جو بچے ہیں سنگ سمیٹ لو تنِ داغ داغ لٹا دیا

جو رُکے تو کوہِ گراں تھے ہم جو چلے تو جاں سے گزر گئے
رہِ یار ہم نے قدم قدم تجھے یاد گار بنا دیا

کروکج جبیں پر سرِ کفن مرے دشمنوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

مرے قاتلوں کو نوید ہو صفِ دشمناں کو خبر کرو
وہ جو قرض رکھتے تھے جان پر وہ حساب ہم نے چُکا دیا

یہاں لاکھ عذر تھا گفتنی، وہاں ایک لفظ کی کشتنی
جو لکھا تو پڑھ کے مٹا دیا جو سُنا تو ہنس کے اُڑا دیا" (۴۶)(۴۷)

اس غزل کی گائیکی کا اندازِ پرانے دور کی غزلوں کا سا ہے یعنی انٹرول کے بعد تال روک دی جاتی ہے اور نئے بیت کا پہلا مصرع بغیر تال کے گایا جاتا ہے: دوسرے مصرع پر دوبارہ طبلہ شروع کیا جاتا ہے۔ یہ غزل گائیکی کا قدیم انداز ہے۔

یہ غزل بھی راگ بھیرویں میں کمپوز کی گئی ہے جس پر میں "یہ جھکی جھکی نگاہیں۔۔۔ میں بحث کر چکا ہوں۔ سدا بہار راگنی ہے اور ہمیشہ سے دل کش اور مقبول عام ہے۔

ریڈیو پاکستان کے لیے یہ غزل ریکارڈ کی گئی جس کی طرز اور میوزک محسن رضا نے بنایا۔ بہت منفرد طرز اور دلکش موسیقی میں یہ غزل مہدی صاحب سے گوائی۔ بعد میں EMI نے اسے ہارمونیم طبلے کے محدود سازوں کے ساتھ محفل کی ریکارڈنگ کی صورت میں کیسٹ میں ریلیز کیا، طبلے پر پیر بخش اور ہارمونیم خاں صاحب خود بجا رہے ہیں۔ یہ کیسٹ مشہورو معروف Showcase سیریز والیم ۳ کے نام سے ریلیز ہوئی۔ مہدی صاحب نے کیسٹ کے لیے اپنے مخصوص انداز میں اس غزل کو گایا، جس میں وہ لفظوں کو سُروں کے بہلاوں سے بہلاتے رہتے ہیں۔

" غنچہ شوق لگا ہے کھلنے
پھر تجھے یاد کیا ہے دل نے

داستانیں ہیں لبِ عالم پر
ہم تو چپ چاپ گئے تھے ملتے

میں نے چھپ کر تیری باتیں کی تھیں
جانے کب جان لیا محفل نے

انجمن انجمن آرائش ہے
دل کا ہر چاک لگا ہے سلنے " (۴۸)

اس غزل کو جس راگ میں کمپوز کیا گیا وہ "راگ کیروانی" کے بہت قریب قریب ہے۔ کافی ٹھاٹھ کا راگ ہے۔ مشر راگ ہے، یعنی دو راگوں کے ملنے سے جو نیا راگ وجود میں آئے مشر میل کہلاتا ہے۔

"برن سمپورن سمپورن ہے۔ نچلے سُروں میں آساوری اور اُوپر کے سروں میں بھیروں ٹھاٹھ کا نقشہ نظر آتا ہے۔ "سا پا گا" کومل ہیں۔ باقی سارے سُر شدھ ہیں۔ وادی سُر شدھ مدھم ہے اور سموادی کھرج یعنی سا ہے۔

گانے کا وقت رات ہے۔

آروہ: سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ: سا نی دھا پا ما گا رے سا"(۴۹) (46)

شہزاد احمد کی یہ غزل مہدی حسن نے ریڈیو کے لیے گائی۔ راگ ایمن کلیان میں طرز بنائی گئی ہے اور خالصتا " خیال انگ میں خاں صاحب نے اسے ٹھنڈے میٹھے انداز سے گایا ہے کہ اک فضا سی باندھ دی ہے۔

"جل بھی چکے پروانے ہو بھی چکی رسوائی
اب خاک اڑانے کو بیٹھے ہیں تماشائی

تاروں کی ضیا دل میں اک آگ لگاتی ہے
آرام سے راتوں کو سوتے نہیں سودائی

راتوں کی اداسی میں خاموش ہے دل میرا
بے حس ہیں تمنائیں نیند آئے کہ موت آئی

اب دل کو کسی کروٹ آرام نہیں ملتا
اک عمر کا رونا ہے دو دن کی شناسائی" (۵۰)

اس غزل کو مہدی حسن نے کلیان ٹھاٹھ میں گایا لیکن راگ بیراگی بھیروں میں بھی مہدی حسن نے یہ غزل گائی۔ یہ پَو پھٹے سے پہلے کا راگ ہے۔ مزاج کے لحاظ سے اداس اور افسردہ بیراگی ایک نیا راگ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اسے پنڈت روی شنکر نے اختراع کیا۔ ایمن کلیان کا ذکر تو پہلے ہو چکا ہے: بیراگی بھیروں کا نقشہ یوں ہے۔

آروہ: نِ سا رے ما پا نی رَے سا

اوروہ: سا نی پا ما رے نِ رے سا

پکڑ کے سُر: رے ماپانی پا، مارے نی، پانِ رے سا"(۵۱)

یہ غزل بھی مہدی حسن نے ریڈیو پاکستان کے لیے گائی۔ اور بعد میں ای ایم آئی نے اسے مہدی حسن کی گائی دوسری غزلوں کے ساتھ ریلیز کیا۔ فیض احمد فیض کی سہلِ ممتنع غزلوں میں سے یہ ایک غزل ہے۔

"آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے
اس کے بعد آئے جو عذاب آئے

بامِ مینا سے ماہتاب اترے
دستِ ساقی میں انقلاب آئے

کر رہا تھا غمِ جہاں کا حساب
آج تم یاد بے حساب آئے

اس طرح اپنی خاموشی گونجی
گویا ہر سمت سے جواب آئے

فیض تھی راہ سر بہ سر منزل
ہم جہاں پہنچے کامیاب آئے" (۵۲) (۵۳)

یہ غزل بلاول ٹھاٹھ کی راگنی "الہیّہ بلاول" میں کمپوز کی گئی ہے۔ جو بہت میٹھی راگنی ہے۔ اس راگنی میں سب سُر شدھ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں ما، مدھم متروک ہے۔

"برن، کھاڈو، سمپورن ہے۔ وادی سُر دھا۔ سموادی، گا ہے۔ گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔

آروہ: سا رے گا رے گا پا دھا نی سا

اوروہ: سا نی دھا پا، دھانی (کومل) دھا پا، ما گا رے گا پا ما گا رے سا"(۵۴)

ریڈیو کے لیے یہ غزل ریکارڈ کی گئی اور بعد میں اسے ای ایم آئی نے ریلیز بھی کیا، غالبؔ کی مشہورِ زمانہ غزل ہے۔ اور تقریباً ہر غزل گانے والے نے اس غزل کو ضرور گایا ہے۔ لیکن یہاں مہدی حسن کے باب میں یہ غزل اس لیے دی گئی ہے کہ جیسے انہوں نے گایا: کسی اور کی گائی یہ غزل اُن کے مقابلے کی نہیں ہے۔

" دائم پڑا ہوا تیرے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

یارب ! زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں کافر نہیں ہوں میں

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں " (۵۵)

اس غزل کی طرز بلاول ٹھاٹھ کے "راگ کوشک دھنی" میں بنائی گئی ہے اور مہدی حسن خاں صاحب نے اس غزل کو خیال انگ میں اس طرح گایا ہے کہ سن کر لگتا ہے وہ غزل کم اور خیال زیادہ گا رہے ہیں۔ پلٹے تانیں اور بہلاوے اور ساتھ لفظوں کی تکرار سے یوں لگتا ہے تفہیمِ غالبؔ کا فریضہ ادا کیا جا رہا ہے۔

"کوشک دھنی کا برن، اوڈھو اوڈھو ہے۔ اس میں رکھب اور پنچم کے سُر ورجت ہیں (یعنی نہیں لگائے جاتے)۔ اس کا وادی سُر مدھم اور سموادی کھرج ہے: گانے کا وقت آدھی رات ہے۔

آوروہ: سا گا، ما دھا نی سا

اوروہ: سا نی ما پا رے سا"(۵۶)

ریڈیو پاکستان کے لیے گائی گئی غزلوں میں سے یہ غزل جو میر تقی میرؔ کی مشہورِ زمانہ غزل ہے مگر اسے عام و خواص تک پہنچانے میں مہدی حسن کا بھی بہت بڑا ہاتھ ہے۔ جس حسن و خوبی سے انہوں نے اس غزل کو گایا ایک اک لفظ کی گویا گرہ کھول کر رکھ دی ہے۔

"چلتے ہو تو چمن کو چلیے، سنتے ہیں کہ بہاراں ہے
پھول کھلے ہیں پات ہرے ہیں، کم کم بادو باراں ہے

رنگ ہوا سے یوں ٹپکے ہیں جیسے شراب چواتے ہیں
آگے ہو مے خانے کے نکلو، عہدِ بادہ گساراں ہے

دل ہے داغ جگر ہے ٹکڑے، آنسو سارے خون ہوئے
لوہو پانی ایک کرے، یہ عشقِ لالہ عذاراں ہے

کوہ کن و مجنوں کی خاطر، دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میرؔ نہایت پاسِ عزت داراں ہے" (۵۷)

اس غزل کی دھن قریب قریب آساوری ٹھاٹھ کی راگنی "آساوری" سے بہت ملتی ہے۔ قریب قریب کے الفاظ میں اس لیے استعمال کر رہا ہوں کہ کسی راگ یا راگنی کو گانے کے لیے گلوکار اس راگ کے مروّجہ سُروں کا پابند ہوتا ہے مگر کسی گیت یا غزل کی طرز بنانے کے لیے موسیقار پابند نہیں ہوتا؛ بلکہ جہاں کہیں وہ دیکھتا ہے کہ یہ راگ سے باہر کا سُر لگا دینے سے طرز زیادہ خوبصورت دکھائی دیتی ہے۔ وہ اس سُر کو لگا دیتا ہے، یوں وہ طرز اپنے راگ کی خالص نمائندگی نہیں کرتی، لیکن ہم قریب قریب لکھ کر صفائی دے دیتے ہیں کہ رنگ خوشبو تو اس راگ کی ہی دکھائی دیتی ہے۔ بھلے سو فی صد نہ سہی۔ آساوری کی کیفّیت اداسی اور برہا کی ہے۔

"اوڈھو، سمپورن راگنی ہے۔ آساوری ٹھاٹھ میں رکھب شدھ ہے، مگر اس راگنی آساوری میں رکھب کومل استعمال کر لیا جاتا ہے۔ باقی سارے سُر کومل ہیں۔

آساوری کی آروہ: سا رے ما پا دھا سا

اوروہ: سا نی ما پا رے سا" (۵۸)

ریڈیو پاکستان کے لیے مہدی حسن کی گائی پرانی غزلوں میں سے یہ عزیز حامد مدنی کی غزل ہے۔ اُس دور میں ریڈیو پاکستان نے ہارمونیم پر پابندی لگا دی تھی کہ یہ ساز ہماری موسیقی کی ٹھیک نمائندگی نہیں کرتا۔ لہٰذا اس غزل کے آرکسٹرا میں کلارنٹ، وائلن، بانسری، ستار اور طبلہ بجوایا گیا ہے۔ تال دادرہ چھے ماترے کا ٹھیکا ہے۔

مزے کی بات ہے کہ اس زمانے میں مہدی صاحب سُر منڈل کے ساتھ گاتے تھے (تکونا سا ساز جس پر بہت سے تار جڑے ہوتے ہیں: گانے والا اُن تاروں پر انگلیاں پھیرتا رہتا ہے) اور انہوں نے ہی ہارمونیم کو دوبارہ رواج دیا۔ بعد کے زمانے کی ان کی کوئی غزل بھی ہارمونیم کے بغیر نہیں ہے۔ بلکہ ایسا رائج ہوا کہ ہر غزل گانے والے نے ہارمونیم پکڑ لیا۔

> "ہارمونیم نے آکر ستار کو دھتا بتایا اور یہاں تک منہ چڑھا کہ سارنگی جیسے مکمل ساز کا بھی بازار سرد ہو گیا۔ آواز سریلی اور بلند، ٹھاٹھ ہر وقت تیار، نہ کھونٹیاں مروڑنے کی ضرورت نہ ٹھاٹھ بدلنے کی حاجت، سیکھنے میں آسان، دیکھنے میں خوش نما۔"(۵۹)

تازہ ہوا بہار کی دل کا ملال لے گئی
پائے جنوں سے حلقۂ گردشِ حال لے گئی

جراتِ شوق کے سوا خلوتیانِ خاص کو
اک تیرے غم کی آگہی تابہ سوال لے گئی

تیز ہوا کی چاپ سے تیرہ بَنوں میں لَو اٹھی
روحِ تغیّرِ جہاں آگ سے فال لے گئی

ناقۂ آہوے تتّار، زخمِ نمود کا شکار
دشت سے زندگی کی رَو ایک مثال لے گئی"(۶۰)

جتنی خوب صورت غزل ہے، اسی کے مزاج کے مطابق اس کو بہت خوبصورت اور سنجیدہ راگنی جے جے ونتی میں کمپوز کیا گیا ہے۔

"اس میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں استعمال ہوتی ہیں۔ وادی سُر رکھب اور سموادی پنچم ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

پکڑ کے سُر: رے گا رے سا نِی دھا پا رے

آروہ؛ سا رے گا ما پا نی سا

اوروہ: سا نی دھا پا دھا ما رے گا رے سا

آروہ میں تیور گندھار اور نکھاد اور اورہ میں کومل نکھاد اور گندھار لگاتے ہیں۔"(۶۱)

احمد فرازؔ کی اس غزل کو مہدی حسن نے گایا ای ایم آئی کیسٹ کمپنی نے ریلیز کیا؛ اس سے پہلے یہ ریڈیو پاکستان کے لیے ریکارڈ کی گئی تھی۔ احمد فرازؔ کی بہت خوبصورت اور پر اثر غزل ہے۔ مختصر آرکسٹرا، طبلہ پر پیر بخش اور ہارمونیم پر تصدّق حسین ہیں، تال دادرا چھے ماترے ہے۔

"شعلہ تھا جل بجھا ہوں ہوائیں مجھے نہ دو
میں کب کا جا چکا ہوں صدائیں مجھے نہ دو

جو زہر پی چکا ہوں تمہی نے مجھے دیا
اب تم تو زندگی کی دعائیں مجھے نہ دو

ایسا کبھی نہ ہو کہ پلٹ کر نہ آ سکوں
ہر بار دُور جا کے صدائیں مجھے نہ دو

کب مجھ کو اعترافِ محبّت نہ تھا فرازؔ
کب میں نے یہ کہا تھا سزائیں مجھے نہ دو" (۶۲)

کافی ٹھاٹھ کے راگ کیروانی میں یہ غزل گائی گئی۔ یہ راگ حزن و ملال کے جذبات کے ساتھ بہت مناسبت رکھتا ہے۔ اس کے بارے میں ہم "غنچۂ شوق لگا ہے کھلنے۔۔۔۔ میں تفصیل سے بات کر چکے ہیں۔

پہلے پہل ریڈیو کے لیے یہ غزل گائی گئی۔ بعد میں مہدی صاحب محفلوں میں بارہا سناتے رہے اور ای ایم آئی نے کیسٹ کے روپ میں خاطر غزنوی کی یہ غزل پیش کی۔ ساتھ مغلئی تال ہے۔ ۷ سات ماترے کی مشکل تال ہے۔

"گو ذرا سی بات پر برسوں کے یارانے گئے
لیکن اتنا تو ہوا کچھ لوگ پہچانے گئے

میں اسے شہرت کہوں یا اپنی رسوائی کہوں
مجھ سے پہلے اُس گلی میں میرے افسانے گئے

یوں تو وہ میری رگِ جاں سے بھی تھے نزدیک تر
آنسوؤں کی دھند میں لیکن نہ پہچانے گئے

وحشتیں کچھ اس طرح اپنا مقدر ہو گئیں
ہم جہاں پہنچے ہمارے ساتھ ویرانے گئے

کیا قیامت ہے کہ خاطرؔ کُشتۂ شب بھی تھے ہم
صبح بھی آئی تو مجرم ہم ہی گردانے گئے" (۶۳)

اس غزل کی طرز اور راگ پر انٹرنیٹ پر بہت تبصرے ہیں۔ اچھا ہوتا مہدی حسن گاتے وقت خود ہی اس کا راگ بتا دیتے۔ لیکن سابق ریڈیو ڈائریکٹر خالد اصغر صاحب نے اسے اہیر بھیروں میں تبدیل کر کے اہیر ٹوڑی کا نام دیا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ آروہ میں جو سُر لگتے ہیں وہ پتھر پر لکیر کی مانند ہوتے ہیں۔ یعنی اوپر جاتے سُروں سے راگ بنتا ہے واپس آتے کوئی سُر لگا دیا گیا تو اُس کی اتنی اہمیّت نہیں ہوتی۔ اوپر جاتے ہوئے غلط سُر لگیں تو سارے راگ کی شکل خراب کر دیتے ہیں۔ اَہیر بھیروں میں گندھار شُدھ ہے، کومل نہیں ہے۔ واپسی پر کومل گندھار بھی لگ جاتا ہے۔ لیکن جاتے ہوئے شُدھ گندھار بہت ضروری ہے۔ اِس غزل میں شُدھ گندھار بالکل نہیں ہے صرف کومل گندھار ہے۔ جو اِسے خالصتاً چارو کیشی (بھیروں ٹھاٹھ کا راگ) بنا دیتی ہے۔ ذہن میں اِس غزل کو سنتے ہوئے گیت لائیں، لتا کا گایا گیت "ایک تو نہ ملا ساری دنیا ملے بھی تو کیا ہے۔۔" یا میڈم نور جہاں کا "چلو اچھا ہوا تم بھول گئے۔۔۔ تب آپ کو سمجھ آجائے گی کہ یہ راگ چارو کیشی ہے۔ اس راگ پر پہلے بحث ہو چکی ہے۔

سیّد آل رضا کی یہ غزل بھی ریڈیو پاکستان کی ریکارڈ شدہ غزلوں میں سے ہے، مگر تواتر سے جو ریکارڈنگ نیٹ پر دستیاب ہے وہ ۱۹۷۵ء کے ایک لائیو پروگرام کی ہے۔ جسے بعد میں دو کیسٹوں کی شکل میں دبئی اور انڈیا سے 'ونیلا میوزک نے Rare & Live کے نام سے جاری کیا۔ بعد میں Universial نے

دو سی ڈیز پر ریلیز کیا۔ مہدی صاحب غزل کے آغاز میں ہی کہہ دیتے ہیں کہ "میں جب بھی غزل یا گیت گاتا ہوں، غزل یا گیت کی طرز وہی پرانی ہوتی ہے لیکن انداز نیا ہوتا ہے: اس میں سُروں کے بہلاوے، تانیں ، پلٹے معمول کے ریکارڈ شدہ گانوں غزلوں سے جدا ہوتے ہیں "۔ طبلے پر تال چھے ماترے دادرا ہے۔ اور سنگت میں صرف ہارمونیم ہے۔

"جو چاہتے ہو سو کہتے ہو، چپ رہنے کی لذت کیا جانو
یہ رازِ محبت ہے پیارے ، تم رازِ محبت کیا جانو

الفاظ کہاں سے لاؤں میں چھالے کی تپک سمجھانے کو
اظہارِ محبت کرتے ہو ، احساسِ محبت کیا جانو

کیا حسن کی بھیک بھی ہوتی ہے جب چٹکی چٹکی جُڑتی ہے
ہم اہلِ غرض جانیں اس کو تم صاحبِ دولت کیا جانو

ہے فرق بڑا اے جانِ رضاؔ دل لینے میں دل دینے میں
الفت کا تعلق جان کے بھی رشتے کی نزاکت کیا جانو"(۶۴)

بھیروں ٹھاٹھ کے راگ صبح یا رات کے آخری پہر گائے جاتے ہیں۔ یہ غزل اس ٹھاٹھ کے راگ "نٹ بھیروں" میں خاں صاحب نے گائی۔ غزل کے روایتی مضامین ہیں لیکن اس راگ کی کیفیّت نے غزل میں جان ڈال دی ہے۔ یہ راگ نیا ہے اس لیے شاستروں میں اور ٹھاکر نواب علی خاں کی کتاب "معارف النغمات" میں بھی نہیں ہے۔

"برن، اوڈھو سمپورن ہے۔ آروہ میں رے اور پا نہیں ہے۔

آروہ: سا گا ما دھا نی سا

اوروہ: سا نی دھا پا ما گا رے سا

پکڑ: نی سا دھا پا، سا گا رے نی سا، گا ما دھا نی سا"(۶۵)

مظفرؔ وارثی کی اس غزل کو مہدی حسن نے عمدگی اور دلسوزی سے گایا ہے۔ ریڈیو پاکستان کے لیے یہ غزل ریکارڈ ہوئی اور بعد میں کیسٹ کمپنیوں نے اسے بار بار ریلیز کیا۔

کیا بھلا مجھ کو پرکھنے کا نتیجہ نکلا
زخمِ دل آپ کی نظروں سے بھی گہرا نکلا

توڑ کر دیکھ لیا آئینۂ دل تُو نے
تیری صورت کے سوا اور بتا کیا نکلا

جب کبھی تجھ کو پکارا مری تنہائی نے
بُو اُڑی پھول سے تصویر سے سایا نکلا

تشنگی جم گئی پتھّر کی طرح ہونٹوں پر
تیرے دریا سے میں پی کر بھی پیاسا نکلا' (۶۶)

مہدی حسن نے اس غزل میں دو راگوں ،مالکونس اور سوہنی کو ملا دیا ہے ،یہ بڑا ہی مشکل کام ہے۔مالکونس بھیرویں ٹھاٹھ کا راگ ہے اور سوہنی مارواٹھاٹھ کا راگ ہے۔بقولِ مہدی حسن کے دن اور رات کو ملانے کی کوشش ہے۔مالکونس اوڈھواوڈھوراگ ہے(یعنی اوپر جاتے بھی پانچ سُر اور نیچے آتے بھی پانچ سُر)۔

بھیرویں ٹھاٹھ میں سے اگر "رے" اور "پا" کے سُر نکال دیں تو مالکونس بنتا ہے۔ مدھم اَس کا وادی اور سموادی کھرج یعنی "سا"۔بہت جاہ و جلال اور رعب والا راگ ہے اور اسے پرانے متوں کے مطابق چھے بنیادی راگوں میں گنا جاتا تھا۔ سوہنی مارواٹھاٹھ کا چھے سُروں کا کھاڈوراگ ہے،اُترانگ (اوپر) کے سروں میں بہت بھلا لگتا ہے۔

"آروہ:سارے (کومل) گا(کومل)ما(کومل)دھا(کومل)نی(کومل)ساَ

اوروہ:ساَنی(کومل)دھا(کومل)ما(کومل)گا(کومل)رے(کومل)سا"(۶۷)

غلام علی

غلام علی (۱۹۴۰ء)سیالکوٹ میں پیدا ہوئے۔ تیرہ برس کی عمر میں والد کے ساتھ لاہور آکر استاد بڑے غلام علی خاں کے شاگرد ہوئے۔اپنے ایک انٹرویو میں انھوں نے کہا تھا کہ ان کے والد کو استاد بڑے غلام علی خان کی گائیکی اس قدر پسند تھی کہ انھی کے نام پر میرا نام رکھا۔ بڑے غلام علی خاں تقسیم کے کچھ

عرصہ بعد بھارت چلے گئے تھے اور پھر وہاں انھیں فالج ہوا اور وہیں کے ہو کر رَہ گئے۔ غلام علی ان کے بعد خاں صاحب کے چھوٹے بھائیوں استاد برکت علی خاں اور استاد مبارک علی خاں کے پاس شاگردی میں رہے۔ استاد برکت علی خاں چوں کہ غزل گائیکی میں کافی نام پیدا کر چکے تھے، اس لیے غلام علی بھی ان سے متاثر ہو کر غزل گائیکی کے رسیا بن گئے۔ غزل گائیکی کا آغاز ۱۹۶۰ء میں انھوں نے ریڈیو پاکستان سے احمد ندیم قاسمی کی غزل

"شام کو صبحِ چمن یاد آئی۔۔۔ "گا کر کیا۔ غلام علی کا اندازِ گائیکی اپنے استاد برکت علی خاں کی طرح ٹھمری انداز کا تھا، وہی ٹھمری کے سے بھاؤ تاؤ اور بہلاوے ان کی غزل میں نظر آتے ہیں۔ پھر پنجاب کے گانے کا ایک خاص رنگ ہے جس کے بانی بڑی حد تک طفیل نیازی تھے، اس انداز میں راگ کے مخصوص سُروں سے ہٹ کر سُر بھی اِس طرح گانے والا سمو دیتا ہے کہ مزا دیتے ہیں: لیکن یہ بڑا مشکل کام ہے کیونکہ اگر وہ سُر صفائی سے خلط نہ ہو تو سارا گانا بے سُرا ہونے کا احتمال ہوتا ہے۔ ایسے سُر لگانے کے انداز کو دیسی الفاظ" بے ڈار سُر" اور انگریزی میں Chromatic Notes کہا جاتا ہے غلام علی کی گائیکی میں یہ انداز بھی جھلکتا ہے۔

گانے کے سفر کا آغاز تو ہو چکا تھا مگر غلام علی کا نام ۱۹۷۰ء کے بعد ابھر کر سامنے آیا۔ یہاں ہم غلام علی صاحب کی خدمات کا جائزہ لیتے ہیں اور ان کی کچھ یادگار غزلوں کو موضوع بناتے ہیں۔ غزل گائیکی کا آغاز جس غزل سے ہوا وہ قاسمی صاحب کی ہے۔ نہایت عمدہ غزل ہے، بہت اعلیٰ تشبیہات سے مزیّن، تلازمے بھی جان دار ہیں۔ چاند کا ڈوبنا، لہجے کی تھکن، پیکر کے خطوط، اپنی کم ہنری، خیالوں کا موڑ اور گیسو کی شکن، سبھی تشبیہات مرصّع ہیں۔

" شام کو صبحِ چمن یاد آئی
کس کی خوشبوے بدن یاد آئی

جب خیالوں میں کوئی موڑ آیا
تیرے گیسو کی شکن یاد آئی

یاد آئے تیرے پیکر کے خطوط
اپنی کوتائیٔ فن یاد آئی

چاند جب دُور افق میں ڈوبا
تیرے لہجے کی تھکن یاد آئی"(۶۸)

اس غزل کی دھن کافی ٹھاٹھ کے راگ شور نجنی میں بنائی گئی ہے اور اس پر اس سے قبل گفتگو ہو چکی ہے۔
ناصر کاظمی وہ شاعر ہے جسے اگلی کچھ دہائیوں میں سب سے زیادہ گایا گیا ہے۔ غلام علی نے بھی ناصر کی کافی ساری غزلیں گائیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناصر کی زبان بہت سادہ اور سلیس ہے: اس کے ساتھ ساتھ تتبعِ میر میں اس کا کلامِ سہلِ ممتنع کی مثال پیش کرتا ہے۔ ناصر کی مقبولیّت کی ایک اور بڑی وجہ اس کی محاکات ہیں۔ وہ لفظوں سے قاری کی نظروں کے سامنے منظر سا کھینچ دیتا ہے۔ درج ذیل غزل میں بھی دیکھیں، سر پر چادر اوڑھی ہوئی ہے۔ دل گرفتگی انگلی تھام کر ساتھ لے چلنے کو تیار ہے۔ گلی سے پتھر اٹھایا جارہا ہے، وغیرہ۔

"کچھ یادِ گار شہر ستم گر ہی لیں چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

رنجِ سفر کی کوئی نشانی تو پاس ہو
تھوڑی سی خاکِ کوچۂ دلبر ہی لے چلیں

یوں کس طرح کٹے گا کڑی دھوپ کا سفر
سر پر خیالِ یار کی چادر ہی لے چلیں

یہ کہ کے چھیڑتی ہے ہمیں دل گرفتگی
گھبرا رہے ہیں آپ تو باہر ہی لے چلیں"[۶۹] [۷۰]

اس غزل پر اداسی اور محرومی کی فضا چھائی ہے۔ اسی لیے غلام علی نے اس کی طرز کافی ٹھاٹھ کی راگنی "پیلو" میں بنائی ہے۔ نہایت عمدہ سروپ کی راگنی ہے۔ اس میں ہجر اور برہا کے گیت، غزلیں بہت لطف دیتے ہیں۔

"کافی ٹھاٹھ کا اوڈو سمپورن راگ ہے۔ یعنی آروہ میں پانچ اور اوروہ میں سات سُر لگتے ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت ورجت (منع) ہیں۔ گندھار وادی اور نکھاد سموادی سُر ہیں۔

آروہ: سانِ سا گا ما پا نی سَا

اوروہ: سَا نی دھا پا ما گا رے سا"[۷۱]

ناصؔر کاظمی کی دوسری غزل جو غلام علی کی پہچان بن گئی اور بہت مقبول ہوئی۔ مزے کی بات یہ ہے کہ پڑھا لکھا طبقہ تو غزل پسند کرتا تھا، ناخواندہ طبقہ بھی غلام علی کا چاہنے والا اور ان کی غزلوں کا شیدائی بنا۔ جس عام فہم انداز میں وہ غزل سناتے تھے، محفل میں جس طرح ہر سامع ان کی نظر میں ہوتا اور اس سے داد لینا اپنی فن کاری سمجھتے تھے، اتنا تیار باجا بجاتے اور غزل کے شعروں کے ساتھ سُروں سے کھیلتے جاتے۔ اس غزل میں بھی کیا کیا انھوں نے لہر اٹھائی ہے اور کیا کیا سُروں کی ہوا چلائی ہے، یہ وہی جان سکتے ہیں جنھوں نے غلام علی کو یہ غزل گاتے سنا ہے۔

"دل میں اک لہر سی اٹھی ہے ابھی
کوئی تازہ ہوا چلی ہے ابھی

بھری دنیا میں جی نہیں لگتا
جانِ کس چیز کی کمی ہے ابھی

کچھ تو نازک مزاج ہیں ہم بھی
اور یہ چوٹ بھی نئی ہے ابھی

شور برپا ہے خانۂ دل میں
کوئی دیوار سی گری ہے ابھی"(۷۲)

جس طرح چھوٹی بحر کی یہ غزل ہے اس کے مزاج کے مطابق اس کی طرز بھی غلام علی نے پہاڑی راگ میں بنائی ہے۔ بلاول ٹھاٹھ کا پانچ سروں کا راگ ہے، اور اس میں بے شمار چیزیں گانے والوں نے گا رکھی ہیں۔ پہاڑی پر اس سے قبل ہم بات کر چکے ہیں۔

ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات:

اس سے قبل ذکر ہو چکا ہے کہ جو گانے والے عوام کے من چاہے بن جاتے تھے، ریکارڈنگ کمپنیاں انھی کی خدمات سے مستفید ہوتی تھیں۔ ریڈیو اور ٹی وی پر نشریات اُن کی اپنی مرضی سے چلتی تھیں لیکن ایک مداح اپنے پیارے فن کاروں کو اپنی ضرورت کے موقع کے مطابق سننے کا خواہش مند ہوتا تھا۔ اسی لیے ان کمپنیوں کا کاروبار خوب چلتا رہا۔ خاص طور پر بین الاقوامی کمپنی ای ایم آئی نے ہمارے اس قیمتی ورثے کی حفاظت کے لیے بہت شان دار اقدامات کیے، اسے محفوظ کر کے جو جو غزلیں پاکستان ٹی وی کے پروگراموں میں یا ریڈیو پاکستان پر ہر دل عزیز ہو چکی تھیں انھیں پہلے گراموفون اور پھر جب ۱۹۷۵ء میں کیسٹ کا دور آیا تو کیسٹ میں ریلیز کیا۔ اب کیسٹ کا زمانہ نہیں رہا لیکن کتنے ہی غزلوں کے مداحوں نے وہ سرمایہ سنبھال کر رکھا ہوا ہے۔ جس جس گلوکار نے جو غزلیں ریڈیو یا فلم کے لیے گائی تھیں، بعد میں ریکارڈنگ کمپنیوں سے معائدے کر کے نئے ورژن کے ساتھ ان کے پاس بھی ریکارڈ کرا دیں۔ اب ذرا ان غزلوں کا ذکر کرتے ہیں جو وقتاً "فوقتاً" کیسٹ کے ذریعے عوام تک پہنچیں۔

محسن نقوی بہت خوب صورت لہجے کے شاعر تھے۔ اُن کی بھی بہت ساری غزلیں گانے والوں نے سرُوں میں سجائیں۔ غلام علی صاحب کی گائی یہ غزل بہت مشہور ہوئی۔

"یہ دل یہ پاگل دل مرا، کیوں بجھ گیا آوارگی
اس دشت میں اک شہر تھا، وہ کیا ہوا آوارگی

کل شب مجھے بے شکل کی آواز نے چونکا دیا
میں نے کہا تُو کون ہے؟ اس نے کہا آوارگی

اک تُو کہ صدیوں سے مرے ہمراہ بھی ہمراز بھی
اک میں کہ تیرے نام سے نا آشنا آوارگی

اک اجنبی جھونکے نے جب پوچھا مرے غم کا سبب
صحرا کی بھیگی ریت پر میں نے لکھا آوارگی

یہ درد کی تنہائیاں یہ دشت کا ویراں سفر
ہم لوگ تو گھبرا گئے، اپنی سُنا آوارگی

کل رات تنہا چاند کو دیکھا تھا میں نے خواب میں
شاید مجھے راس آئے گی محسنؔ سدا آوارگی"(۷۳)

غلام علی نے بہت اچھے اساتذہ سے موسیقی سیکھ رکھی ہے،اس لیے وہ گلوکار ہونے کے ساتھ ساتھ موسیقار بھی بہت اچھے ہیں۔ بہت زیادہ پیاری پیاری طرزوں کے خالق بھی ہیں۔ مختلف راگ راگنیوں میں شان دار طرزیں بناتے ہیں۔ یہ طرز بھی انھوں نے بھیروں ٹھاٹھ کے راگ "بیراگی" میں بنائی۔ یہ اوڈھو یعنی پانچ سروں کا راگ ہے۔اس میں سوگواری ہے لیکن مٹھاس بھی پائی جاتی ہے۔ گندھار اور دھیوت کے سُر ورجت ہیں۔بیراگی نئے سروپ کا راگ ہے۔ دیکھا جائے تو بھرویں اور بھیروان دونوں ٹھاٹھوں کو ملا کر اس راگ کو ترتیب دیا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے اسے مشہور ستار نواز پنڈت روی شنکر نے رائج کیا ہے۔

اس میں نکھاد کومل ہے اور اسی سر پر راگ کا زیادہ زور بھی رہتا ہے۔اس میں بیراگ کا سناٹا اور ویرانی کی کیفیّت نظر آتی ہے۔

"پکڑ:رے(کومل) ماپا،نی پا،نی ما(کومل) رے(کومل) نی(کومل)،پانی(کومل) رے(کومل) ساَ

آروہ:سارے(کومل) ما(کومل) پانی(کومل) ساَ

اوروہ:ساَنی(کومل) پاما(کومل) رے(کومل) سا" (۷۴)

اکبرؔ الہ آبادی کی غزل گا کر اُسے دائمی شہرت سے غلام علی نے ہم کنار کیا۔ لسان العصر اکبر الہ آبادی مصلحانہ اور ناقدانہ سوچ کے حامل تھے۔ مگر سرکارِ انگلشیہ کے ملازم ہونے کی بنا پر ان کی تہذیب پر کھل کر توطنز نہیں کر سکتے تھے؛البتہ ڈھکے چھپے الفاظ اور مزاح کے پردے میں چُوکتے بھی نہیں تھے۔جو بات اقبالؔ کھل کر کہہ سکتا تھا کہ

چہروں پہ جو سُرخی نظر آتی ہے سرِ شام
یا غازہ ہے یا بادہ و مینا کی کرامات

اکبرؔ نے بھی کچھ ایسے ہی کہا مگر غلام علی نے گایا کچھ اس انداز سے کہ تمام مے خواروں نے یہ سمجھا گویا یہ کلام ہمارے لیے ہی تو کہا گیا ہے۔ غزل ہے:

"ہنگامہ ہے کیوں برپا، تھوڑی سی جو پی لی ہے
ڈاکا تو نہیں ڈالا، چوری تو نہیں کی ہے

اُس مے سے نہیں مطلب، دل جس سے ہو بے گانہ
مقصود ہے اِس مے سے دل میں ہی جو کھنچتی ہے

سورج میں لگے دھبا، قدرت کے کرشمے ہیں
بُت ہم کو کہے کافر، اللہ کی مرضی ہے

ہر ذرّہ چمکتا ہے انوارِ الٰہی سے
ہر موج یہ کہتی ہے، ہم ہیں تو خدا بھی ہے" (۷۵)

اس غزل کے لیے غلام علی نے راگ درباری کا انتخاب کیا۔ درباری کی گھمبیرتا اور رُعب بہت بھلا لگتا ہے۔ آساوری ٹھاٹھ کا سمپورن، وِکر سمپورن راگ ہے (وکر اُس راگ کو کہتے ہیں جس کے سُر ترتیب میں نہ ہوں جیسے:۔ سارے گاماپا دھانی ہے، ایسے نہ لگیں بلکہ ٹیڑھے ہو کر لگیں: جیسے:۔ سا گارے ماگا پا وغیرہ)۔ درباری میاں تان سین کے ایجاد کردہ راگوں میں شمار ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اکبر بادشاہ کو یہ راگ بہت پسند تھا اور وہ اسے دربار میں سنا کرتا تھا، اس لیے اس کا نام درباری کا نہڑا پڑ گیا، اب صرف درباری کہلاتا ہے۔ اس راگ کے سُروں کے باہمی تکرار اور لگاؤ سے ایک عجیب عظمت، جاہ و جلال اور وقار ٹپکتا ہے۔ بے پناہ مقبول راگ ہے۔

"اس راگ کا رکھب وادی اور پنچم سموادی ہے۔ سوائے رکھب کے باقی سارے سُر کومل ہیں۔ گندھار اور دھیوت کے سُروں کو بار بار جھلاتے جاتے ہیں جو راگ کی اصل روح ہیں۔ گانے کا وقت آدھی رات ہے۔

آروہ: سا رے گاماپادھانی سا

اوروہ: سا دھانی پاماپانی گامارے سا" (۷۶)

غلام علی نے داغؔ دہلوی کی بھی کافی غزلیں عوام تک پہنچائیں۔ مذکورہ غزل سب سے پہلے پی ٹی وی پر سنی تھی، نہایت خوب صورتی اور ہنر مندی سے اسے گایا گیا اور عوام و خواص نے اسے بے حد پسند بھی کیا۔

"تمہارے خط میں نیا اک سلام کس کا تھا
نہ تھا رقیب تو آخر وہ نام کس کا تھا

گزر گیا وہ زمانہ کہیں تو کس سے کہیں
خیال دل کو مرے صبح و شام کس کا تھا

رہا نہ دل میں وہ بے درد اور درد رہا
مکین کون ہوا ہے مقام کس کا تھا

وفا کریں گے نبھائیں گے بات مانیں گے
تمہیں بھی یاد ہی کچھ یہ کلام کس کا تھا"(۷۷)

اس غزل کو غلام علی صاحب نے بھیرویں ٹھاٹھ کے راگ بھیرویں میں کمپوز کیا ہے۔ اداسی اور سوگ اس راگ کا خاصہ ہے۔ بہت ہر دل عزیز راگ ہے۔ "یہ جھکی جھکی نگاہیں۔۔ غزل میں اس پر بات ہم کر چکے ہیں۔ یہ تمام غزلیں ای ایم آئی نے مختلف البموں میں جاری کیں۔

فریدہ خانم

فریدہ خانم نے سات سال کی عمر سے موسیقی اپنی بڑی بہن مختار بیگم سے سیکھنا شروع کی۔ پاکستان منتقل ہونے کے بعد انھوں نے پٹیالہ گھرانے کے استاد عاشق علی خاں کی شاگردی میں آ گئیں۔ ۱۹۵۰ء سے وہ عوام کے سامنے گا رہی ہیں۔ فریدہ خانم مجسّمِ غزل ہیں۔ جب وہ گا رہی ہوتی ہیں تو جیسے خود کو غزل کے شعروں میں سمو لیتی ہیں۔ راگ داری سے معمور فریدہ خانم جس راگ میں غزل گائیں، پہلے اس کا بڑی خوبی سے الاپ اور صحیح نقشہ بناتی ہیں: پھر پھر سُر کی اس شیرینی میں گویا غزل کے شعروں کو پروتی جاتی ہیں۔ انھوں نے جو بھی گایا بہت شاندار گایا۔ ان کی خدمات کی بنا پر انہیں سب سے بڑے سویلین اعزاز ہلالِ امتیاز سے نوازا گیا۔ عوام نے انہیں "ملکۂ غزل" کا خطاب دیا۔ کچھ غزلوں کے سلسلے میں ان کی خدمات کا جائزہ لیتے ہیں۔ ۶۰ کی دہائی میں ریڈیو کراچی پر جس شاعر کی غزلیں سب سے زیادہ گائی گئیں وہ عبید اللہ علیم تھے۔ یا تو ریڈیو پروڈیوسر ان کے دوست احباب تھے یا پھر ان کے فن کا لوہا مانتے تھے۔ درج ذیل غزل بھی انہی کی ہے۔

"کچھ عشق تھا کچھ مجبوری تھی سو میں نے جیون وار دیا
میں کیسا زندہ آدمی تھا اک شخص نے مجھ کو مار دیا

وہ عشق بہت مشکل تھا مگر آسان نہ تھا یوں جینا بھی
اس عشق نے زندہ رہنے کا مجھے ظرف دیا پندار دیا

میں کُھلی ہوئی اک سچائی مجھے جاننے والے جانتے ہیں
میں نے کن لوگوں سے نفرت کی اور کن لوگوں کو پیار دیا

یہ سجا سجایا ساتھی میری ذات نہیں، میرا حال نہیں
اے کاش کبھی تم جان سکو جو اِس سکھ نے آزار دیا"(۷۸)

اس غزل کو فریدہ خانم نے مقبولِ عام بھیرویں راگ میں بہت لوچ اور ٹھہراؤ کے ساتھ گایا۔ راگ بھیرویں مشرق میں بہت عوام پسند راگ ہے۔ اس راگ پر اس سے قبل بات ہو چکی ہے۔

اطہر نفیس کی یہ خوب صورت غزل پہلے پہل ۷۰ء کی دہائی کے آغاز میں پی ٹی وی نے ریکارڈ کر کے نشر کی: بعد میں اسے ای ایم آئی نے کیسٹ میں جاری کیا۔

"وہ عشق جو ہم سے روٹھ گیا اب اس کا حال بتائیں کیا
کوئی مہر نہیں کوئی قہر نہیں پھر سچا شعر سنائیں کیا

اک ہجر جو ہم کو لاحق ہے تادیر اسے دہرائیں کیا
وہ زہر جو دل میں اتار لیا، پھر اس کے ناز اٹھائیں کیا

اک آگ غمِ تنہائی کی جو سارے بدن میں پھیل گئی
جب جسم ہی سارا جلتا ہو پھر دامنِ دل کو بچائیں کیا

ہم نغمہ سرا کچھ غزلوں کے، ہم صورت گر کچھ خوابوں کے
بے جذبۂ شوق سنائیں کیا، کوئی خواب نہ ہو تو بتائیں کیا"(۷۹)

یہ غزل آٹھ ماترے کی تال کہروا میں گائی گئی ہے۔ ماسٹر منظور نے یہ طرز بنائی تھی۔ اس کے لیے راگنی بھیرویں کا چناؤ کیا گیا۔ جس کا سوز اور درد اپنی مثال آپ ہے اور اسے عوام و خواص میں بہت زیادہ

مقبولیت حاصل ہے۔ میوزک بھی بہت مدھر اور پر سکون ہے، اسی لیے اس کی پسندیدگی میں تاحال کوئی فرق نہیں آیا۔ بھیرویں کا پہلے ذکر ہو چکا ہے۔

فریدہ خانم نے صوفی غلام مصطفٰی تبسم کا کلام بہت خوب گایا۔ صوفی تبسم کی یہ غزل کلام کے لحاظ سے بہت جان دار اور تصوف کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

وہ مجھ سے ہوئے ہم کلام اللہ اللہ
کہاں میں اور کہاں یہ مقام اللہ اللہ

یہ رُوے درخشاں یہ زلفوں کے سائے
یہ ہنگامۂ صبح شام اللہ اللہ

وہ سہما ہوا آنسوؤں کا طلاطم
وہ آبِ رواں بے خرام اللہ اللہ

وہ ضبطِ سخن لبوں کی خموشی
نظر کا وہ لطفِ کلام اللہ اللہ(۸۰)

اس غزل کے لیے تال چھے ماترے دادرا منتخب کیا گیا اور اس کی طرز کلیان ٹھاٹھ کے بہت میٹھے راگ "ایمن" میں بنائی گئی۔ ایمن کا تذکرہ "رنجش ہی سہی۔۔" غزل میں ہو چکا ہے۔

اقبال بانو

اقبال بانو نے دہلی گھرانے کے استاد چاند خاں سے تعلیم حاصل کی۔ گانے کا آغاز ریڈیو دہلی سے کیا۔ ان کی تعلیم ٹھمری اور خیال گائیکی سے ہوئی تھی۔ غزل انہیں خود مرغوب تھی۔ پاکستان بنا تو لاہور آ گئیں اور یہاں فلم، ریڈیو اور پی ٹی وی کے لیے گاتی رہیں۔ وہ بہت سمجھ دار گلوکارہ تھیں۔ محفل میں حاضرین کی پسند سے لے کر کلام کے انتخاب، سُر کے رچاؤ اور شعر کو درست تلفظ اور معنویت کے ساتھ اسے ادا کرنا: ان سب باتوں میں کامل دست رَس رکھتی تھیں۔ فانی بدایونی کی یہ غزل گا کر انھوں نے کلام اور اپنا نام لازوال کر دیا ہے۔

"داغِ دل ہم کو یاد آنے لگے
لوگ اپنے دیے جلانے لگے

خود فریبی سی خود فریبی ہے
پاس کے ڈھول بھی سہانے لگے

اب تو ہوتا ہے ہر قدم پہ گماں
ہم یہ کیسا قدم اٹھانے لگے

ایک پل میں وہاں سے ہم اٹھے
بیٹھنے میں جہاں زمانے لگے "(۸۱)

تال چھے ماترے دادرا ہے۔ اور بالکل کھڑا دادرا ہے۔ لفظ لفظ بولوں میں، یا بول بول لے میں پھنس کر کہنا پڑتا ہے۔ اور اس طرز کو کافی ٹھاٹھ کی راگنی کافی میں بنایا گیا۔ تاثر بہت خوب صورت ہے۔ اداسی اور مایوسی اور آواز کا کرب شعروں میں رچ بس گیا ہے۔ راگنی کافی پر اس سے پہلے بات ہو چکی ہے۔

احمد فراز کی ئی غزل بھی اقبال بانو نے بہت پر سوز انداز میں گائی۔

"خاموش ہو کیوں دادِ جفا نہیں دیتے
بسمل ہو تو قاتل کو دعا کیوں نہیں دیتے

وحشت کا سبب روزنِ زنداں تو نہیں ہے
مہر و مہ ٔ انجم کو بجھا کیوں نہیں دیتے

اک یہ بھی تو اندازِ علاجِ غمِ جاں ہے
اے چارہ گرو ! درد بڑھا کیوں نہیں دیتے

رہ زن ہو تو حاضر ہے متاعِ دل و جاں بھی
رہبر ہو تو منزل کا پتا کیوں نہیں دیتے" (۸۲)

اس غزل کی تال دادرا چھے ماترے ہے، اور اس میں کافی ٹھاٹھ کے راگ "پیلو" کا رنگ نمایاں ہے۔ پیلو کا مزاج شوخ ہے اس لیے اس عوام میں بہت مقبول ہے۔ اس میں اکثر ٹھمریاں، دادرے اور غزلیں گائی جاتی ہیں۔

"سمپورن راگ ہے ، وادی سر گندھار اور سموادی نکھاد ہے۔ گانے کا وقت سہ پہر ہے مگر بھیرویں کی طرح اسے ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔

پکڑ: نِی سا گا (کومل) سانی، پا گا (کومل) نی سا

آروہ: نِی سارے گا (کومل) ما (کومل)، پا دھا نی سا

اوروہ: سانی دھا پا ما (کومل) گا (کومل) نِی سا" (۸۳)

اعجاز حسین حضروی

ایک بڑے فن کار تھے مگر ان کا آہنگ و انداز غزل کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ لیکن چوں کہ موسیقی کے اچھے استاد تھے اس لیے غزل کے بڑے گلوکاروں میں اپنا ایک مقام بنا ہی لیا۔ غزل گائیکی میں ان کی خدمات پر ایک نظر ڈالتے ہیں۔ ان کا نام ۱۹۷۲ء میں سامنے آیا جب ان کے نام سے امیر مینائی کی ایک غزل پاکستان ٹی وی کے پروگرام "نکھار" میں دکھائی دی، اور پھر وہ غزل بار بار ریڈیو پر نشر ہونے لگی۔ بہت استادانہ رنگ کی غزل ہے۔ بعد میں یہی ریکارڈنگ ای ایم آئی کمپنی نے ریلیز کی۔ اِس میں اُن کے پلٹے گھُمک کی تانوں کی طرح ہیں۔ دراصل ان کی آواز میں لہریے (مُرکیاں) قدرتی طور پر تھیں، بلکہ ضرورت سے سوا تھیں، جس سے اُن کی غزل بوجھل پن کا شکار ہو جاتی ہے۔ بہر حال غزل گائیکی میں اُن کا اپنا ہی ایک منفرد انداز تھا۔

"جب سے بلبل تُو نے دو تنکے لیے
ٹوٹتی ہیں بجلیاں اِن کے لیے

باغباں کلیاں ہوں ہلکے رنگ کی
بھیجنی ہیں ایک کم سن کے لیے

وصل کا دن اور اتنا مختصر
دن گنے جاتے تھے اِس دن کے لیے" (۸۴)

اس غزل کے لیے تال مغلئ کا انتخاب کیا گیا جو سات ماترے کی تال ہے۔اور بھیروں ٹھاٹھ کے راگ چارو کیشی میں اس کی طرز بنائی گئی۔جو بہت پر سوز اور میٹھا راگ ہے۔اس راگ پر پہلے بات ہو چکی ہے۔

۱۹۷۶ء میں غالؔب کی یہ غزل اعجاز حسین حضروی کی منفرد آواز میں منظرِ عام پر آئی۔ تال دادرا میں اس کی بندش کی گئی اور راگ بھیرویں ٹھاٹھ کا راگ اساوری ہے۔یا کم و کاست اس جیسا نقشہ پیش کر رہا ہے۔ آساوری پر اس سے پہلے بات ہو چکی ہے۔

"عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی"(۸۵)

استاد امانت علی خاں

سوز و گداز میں گھلی، کاٹتی ہوئی، روح تک اتر جانے والی آواز، درد جیسے کسی صوت میں ڈھل جائے، وہ آواز تھی استاد امانت علی خاں کی۔ایسی آوازیں بہت کم ہوتی ہیں۔ آپ موسیقی کے مشہور گھرانے پٹیالہ کے مہ و مہر تھے۔ان کے ہاں یہ رواج تھا کہ دو بھائی جوڑی میں خیال گائیکی کیا کرتے تھے۔ان کی جوڑی استاد فتح علی خاں کے ساتھ تھی۔ گانے کی تیاری ایسی کی جاتی تھی کہ ایک بھائی (فتح علی خاں) نچلے سُروں پر گائے گا اور دوسرا بھائی (امانت علی خاں) اوپر کے سپتک میں سُر داری کرے گا۔خاں صاحب کھلے گلے سے گایا کرتے تھے۔ بڑی پاٹ دار اور جادو اثر آواز تھی، لگتا تھا دِل کی گہرائیوں سے آرہی ہے اسی لیے دل کی گہرائیوں تک جاتی تھی۔ فتح علی خاں پوروانگ (مدھر سُروں) پر تانیں لگاتے تھے۔زیادہ گھمک کی تانیں اور اس بلا کی تیاری تھی کہ اچھے سارنگی نواز، ان کے گلے کے سُر پکڑ نہیں سکتے تھے۔یہ مثال ضرور ملاحظہ کی جائے۔(۸۶)

امانت علی خاں پکا گانا گانے والے گلوکار اور اس دور میں غزل کی طرف توجہ کی جس دور میں مہدی حسن، فریدہ خانم، اقبال بانو، غلام علی کا طوطی بول رہا تھا۔ لیکن انہوں نے نہایت دانائی سے وہ انداز اپنایا اور اُن غزلوں کا انتخاب کیا کہ ہر خاص و عام کے منظورِ نظر ہوئے۔ یہاں استاد امانت علی خاں کی کچھ چیدہ چیدہ غزلوں پر نظر ڈالی جائے گی۔ سب سے پہلے ظہیر کاشمیری کی غزل ہے۔

"موسم بدلا، رُت گدرائی، اہلِ جنوں بے باک ہوئے
فصلِ بہار کے آتے آتے کتنے گریباں چاک ہوئے

دل کے غم نے دردِ جہاں سے مل کے بڑا بے چین کیا
پہلے پلکیں پُر نم تھیں، اب عارض بھی نم ناک ہوئے

کتنے الہڑ سپنے تھے جو دورِ سحر میں ٹوٹ گئے
کتنے ہنس مکھ چہرے فصلِ بہاراں میں غم ناک ہوئے

برقِ زمانہ دور تھی لیکن مشعلِ خانہ دُور نہ تھی
ہم تو ظہیرؔ اپنے ہی گھر کی آگ میں جل کر خاک ہوئے"(۸۷)

اس غزل کی تال سات ماترے چنچل ہے۔ اور راگ میں امانت علی خاں نے خوب صورت آمیزش کی ہوئی ہے پہلا مصرع وہ کھماچ ٹھاٹھ کے راگ جس کا نقشہ جھنجھوتی جیسا دکھائی دیتا ہے اس میں کہتے ہیں لیکن جب دوسرے مصرع میں لفظ "بہار" پر آتے ہیں تو وہاں پر "راگ بہار" کی شکل بنا دیتے ہیں۔ وہ دراصل بہار کہتے ہوئے بہار کا تاثر ہی پیدا کر رہے ہیں۔ خوب صورت طرز بنائی ہے انہوں نے دوراگوں کو مشر کر کے۔ ان کی غزل گائیکی کا انداز گیت گائیکی جیسا ہے۔ یہی ایک تنوع لے کر وہ اس میدان میں اترے تھے۔

مرزا غالبؔ کی یہ غزل تقریباً" ہر غزل کے گلوکار نے گائی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ غزل بہت اعلیٰ ہے۔ اس میں اشعار کی تعداد بھی بہت زیادہ اور غالبؔ کی دیگر غزلوں کی نسبت آسان فہم ہے۔ امانت علی خاں کی گائی غزل کا انتخاب کیوں کیا گیا؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے بہت عمدگی سے اور بہت میٹھے انداز میں اسے گایا ہے۔

"یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا"(۸۸)

تال آٹھ ماترے کہروا ہے۔ گیت جیسا انداز ہے اور اس کے لیے انھوں نے کافی ٹھاٹھ کا بہت میٹھا راگ مالگونجی چنا ہے۔ جس میں دونوں نکھاد اور دونوں گندھاریں استعمال ہوتی ہیں۔ راگ اس راگ کا پہلے ذکر ہو چکا ہے۔

سیف الدین سیف کی غزل ۱۹۷۴ء میں پی ٹی وی کے مشہور پروگرام "نکھار" میں لائیو سنائی تھی۔ اس غزل سے قبل انھوں نے راگ بھیرویں میں ٹھمری "کب آؤ گے۔۔۔" سنائی اور وہی رنگ بنا ہوا تھا۔ جب ماحول میں ایک راگ اپنا رنگ جما چکا ہو تو اس کے فورا" بعد کسی اور راگ کا رنگ جلدی جلدی نہیں جمتا۔ اسی لیے بھیرویں میں ہی یہ غزل امانت علی خاں نے سنائی۔ اور بہت سوز اور درد بھرے گلے کے ساتھ جو انھی کا خاصہ تھا۔

میری داستانِ حسرت وہ سنا سنا کے روئے
مجھے آزمانے والے مجھے آزما کے روئے

کوئی ایسا اہلِ دل ہو، کہ فسانۂ محبّت
میں اُسے سنا کے روؤں، وہ مجھے سُنا کے روئے

تیری بے وفائیوں پر، تیری کج ادائیوں پر
کبھی رو کے مسکرائے، کبھی مسکرا کے روئے

جو سنائی انجمن میں شبِ غم کی آپ بیتی
کئی سر جھکا کے روئے، کئی منھ چھپا کے روئے"(۸۹)

پرویز مہدی

بہت میٹھی اور سر میں رچی آواز کے مالک پرویز مہدی، مہدی حسن کے شاگرد تھے شروع میں ان ہی کے انداز میں گاتے تھے، لیکن تھوڑے ہی عرصے میں یہ بات جان گئے کہ اپنی پہچان کے لیے اپنا انداز اپنانا بڑا ضروری ہے۔ اس کے بعد مہدی صاحب کا انداز ترک کر دیا اور اپنی غزلوں سے اپنی پہچان بنائی۔ غزل کے دو بڑے فن کاروں کا ہر سو چرچا تھا ایسے میں غلام علی اور مہدی حسن کے درمیان اپنا لوہا منوانا بڑا مشکل کام تھا مگر پرویز نے ایسا کر دکھایا۔ لیکن افسوس کہ قدرت نے اسے اتنا موقع ہی نہیں دیا اور جلدی راہیء ملکِ عدم ہوا۔ پرویز زیادہ بہلاؤں یا تان پلٹوں سے کام نہیں لیتا تھا۔ وہ چھوٹی چھوٹی جگہیں ایسی باریکی سے گانے میں لگا

جاتا تھا کہ باریک بین عش عش کر اٹھتے تھے۔ بہت نپا تلا سُر لگاتا تھا مگر بہت میٹھے انداز سے۔ غزل گائیکی کے سلسلے میں پرویز مہدی کی خدمات کا اپنے جائزہ لیتے ہیں۔

شہزاد احمد کی غزل کو اس خوبی سے گایا کہ دیس بدیس میں واہ واہ ہو گئی۔ انڈیا میں خاص طور پر ان کی غزلوں کا البم ریکارڈ کیا گیا۔ جس میں دو آرٹسٹ یعنی پرویز مہدی اور طبلے پر عبدالستار خاں تاری، پاکستانی تھے، باقی سارے ساز ندے بھارت کے تھے۔ اس شان دار البم سے ایک غزل یہ بھی ہے:

" جو شجر سوکھ گیا ہے وہ ہرا کیسے ہو
میں پیمبر تو نہیں میرا کہا کیسے ہو

دُور سے دیکھ کے میں نے اُسے پہچان لیا
اُس نے اتنا بھی نہیں مجھ سے کہا کیسے ہو؟

جس کو جانا ہی نہیں اس کو خدا کیوں مانیں
اور جسے جان چکے ہیں وہ خدا کیسے ہو

جس سے دو روز بھی کھل کر نہ ملاقات ہوئی
مدتوں بعد ملے بھی تو گلہ کیسے ہو

وہ بھی اک دور تھا جب میں نے تجھے چاہا تھا
دل کا دروازہ ہے ہر وقت کھلا کیسے ہو " (۹۰)

اس غزل کے ساتھ استاد طاری خاں نے جیسا طبلہ بجایا اس کی مثال کم ہی ملتی ہے۔ تال دادرا چھے ماترے ہے اور جس راگ میں اس غزل کو گایا گیا ہے وہ کافی ٹھاٹھ کے راگ راگیشری اور کچھ کچھ پیلو کا رنگ بھی دیتا ہے۔ لیکن واضح شکل کسی راگ کی نہیں بن رہی۔ یہ البتہ طے کہ کافی ٹھاٹھ میں وہ رنگ جمار ہے ہیں۔

ایوب خاور کی بہت خوب صورت غزل پرویز مہدی نے گائی۔ اس غزل میں نئے تشبیہات اور استعارات کی دنیا آباد نظر آتی ہے۔ ہوا کا سبز دوپٹا، دکھ کا گہرا نیلا سمندر، فراق کا زرد اجالا۔ سب بہت عمدہ ہیں، لیکن جیسے ا،سے پرویز نے گایا ہے لفظوں میں جان ڈال دی ہے۔

سات سُروں کا بہتا دریا تیرے نام
ہر سُر میں ہے رنگ دھنک کا تیرے نام

جنگل جنگل اُڑنے والے سب موسم
اور ہوا کا سبز دوپٹا تیرے نام

ہجر کی شام، اکیلی رات کے خالی در
صبحِ فراق کا زرد اجالا تیرے نام

تیرے بنا جو عمر بتائی، بیت گئی
اب اس عمر کا باقی حصّہ تیرے نام

دکھ کے گہرے نیلے سمندر میں خاورؔ
اُس کی آنکھیں ایک جزیرہ تیرے نام" (۹۱)

اس غزل کی تال دار دادرا چھے ماترے ہے اور اسے بہت میٹھے راگ پہاڑی میں گایا گیا ہے۔ پہاڑی پر اس سے پہلے غزل "بات کرنی مجھے مشکل کبھی۔۔۔ "میں ہو چکی ہے۔

۱۹۶۰ سے ۱۹۸۰ کا دور غزل گائیکی کے لیے بہت سنہری دور تھا۔ اس دور میں تینوں شعبوں، یعنی فلم انڈسٹری، ریڈیو پاکستان اور پاکستان ٹیلی ویژن نے بہت اعلیٰ خدمات سر انجام دیں۔ اس دور میں بہت سے اچھے غزل گائیک نکھر کر سامنے آئے۔ مہدی حسن کے ساتھ ساتھ اقبال بانو، غلام علی، فریدہ خانم، استاد امانت علی خاں، اعجاز حسین حضروی، نیّرہ نور، طاہرہ سیّد اور منی بیگم کے نام اور کام سے لوگوں کو واقفیت ہوئی اور ان کے کام کو بہت سراہا گیا۔ ریڈیو اور ٹی وی کے لائق پروڈیوسروں نے اساتذہ سمیت نئے شعرا کا کلام منتخب کر کے نامی گرامی موسیقاروں سے طرزیں بنوا کر گوایا۔ اسی زمانے میں کیسٹ اور ٹیپ ریکارڈر کی ایجاد کے بعد فن کاروں کے کام کو عالمگیر شہرت نصیب ہوئی۔

❀❀❀

حوالہ جات:

(۱) https://www.youtube.com/watch?v=85JeiPaSAlo

یکم فروری ۲۰۱۷ء

(۲) صوفی غلام مصطفٰی تبسم، کلیاتِ صوفی تبسم، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، جنوری ۲۰۰۸ء، ص ۱۱۲

(۳) قاضی ظہورالحق، رہنمائے موسیقی، نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، جنوری ۱۹۷۵ء، ص ۹۱

(۴) https://www.youtube.com/watch?v=2pU0zNwuk6I

یکم فروری ۲۰۱۷ء

(۵) قاضی ظہورالحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۵۲

(۶) https://www.youtube.com/watch?v=2pU0zNwuk6I

یکم فروری ۲۰۱۷ء

(۷) اختر علی، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۸۶

(۸) https://www.youtube.com/watch?v=rGg9TBKtlLI&pbjreload=10

یکم فروری ۲۰۱۷ء

(۹) فیض احمد فیض، زنداں نامہ، مکتبہ کارواں، لاہور، س ن، ص ۷۰

(۱۰) https://www.youtube.com/watch?v=TzjoF8oxJk0

یکم فروری ۲۰۱۷ء

(۱۱) منیر نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، دوست پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۴۱

(۱۲) https://www.youtube.com/watch?v=c_t7s3D_VZ8

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۱۳) https://www.youtube.com/watch?v=CuEmA1EMzUc

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۱۴) اختر علی خاں، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ص ۱۰۳

(۱۵) https://www.youtube.com/watch?v=PI3Za6DAPXI

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۱۶) بہادر شاہ ظفر، اجڑے دیار میں، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۹۷

(۱۷) https://www.youtube.com/watch?v=igAPIzQbidk

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۱۸) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۲۵

(۱۹) https://www.youtube.com/watch?v=46O1sIpApIg

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۲۰) استاد محفوظ کھوکھر، راگ سروپ، والیم ۵، لوک ورثہ اشاعت گھر، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۹ء، ص ۴۱۴

(۲۱) https://www.youtube.com/watch?v=EWpC84OU22c

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۲۲) قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶۔ ص ۲۳

(۲۳) https://www.youtube.com/watch?v=w-41MFjZeHQ

۳/ فروری ۲۰۱۷ء

(۲۴) https://www.youtube.com/watch?v=8DWrhjWF9rw

۴/ فروری ۲۰۱۷ء

(۲۵) ٹھاکر نواب علی خان، معارف النغمات، انتخابِ ادب اردو، لاہور، ۱۹۷۷ء، ص ۲۹۲

(۲۶) https://www.youtube.com/watch?v=wwEVbxe-UnQ

۴/ فروری ۲۰۱۷ء

(۲۷) احمد فراز، تنہا تنہا، ماورا پبلشرز، لاہور، ۱۹۷۱، ص ۷

(۲۸) غلام عباس، امیر خسروؒ: ماہرِ موسیقی کی حیثیت سے، مشمولہ نگار، اکتوبر ۱۹۳۷ء، ص ۳۵

(۲۹) اختر علی خاں ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، ص ۴۰

(۳۰) https://www.youtube.com/watch?v=KA8Iw6FMPeE

۴/ فروری ۲۰۱۷ء

(۳۱) https://www.youtube.com/watch?v=93FE9G3hfv4

۴/ فروری ۲۰۱۷ء

(۳۲) احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، کلیات، دوست پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۳۲۷

(۳۳) https://www.youtube.com/watch?v=mq6vK1oS2k4

۵/ فروری ۲۰۱۷ء

(۳۴) https://www.youtube.com/watch?v=iV7blAYLR1A

۵/ فروری ۲۰۱۷ء

(۳۵) خالد ملک حیدر، سُر سنگھار، پلس کمیونیکیشن، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۸۱

(۳۶) https://www.youtube.com/watch?v=eKamYYmn3ng

۵/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۷) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۲۶۶

(۳۸) https://www.youtube.com/watch?v=g7WebWJCCGA

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۹) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۹۳

(۴۰) انجم شیرازی، غزل گائیکی، سانجھ پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۲ء، ص ۱۵۲

(۴۱) https://www.youtube.com/watch?v=tSC3uWhpk94

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۲) https://www.youtube.com/watch?v=Um8WVxWqmf8

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۳) https://www.youtube.com/watch?v=sDi7q7e93Ng

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۴) https://www.youtube.com/watch?v=zH_z36Yc-zk

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۵) اختر علی خاں ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، ص ۱۹۷

(۴۶) https://www.youtube.com/watch?v=9bK62ATrLS8

۶/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۷) فیض احمد فیضؔ، دستِ تہ سنگ، مکتبہ کارواں، لاہور، س ن، ص ۶۵

(۴۸) https://www.youtube.com/watch?v=gccri6W4rFc

۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۹) استاد محفوظ کھوکھر، راگ سروپ، والیم ۵، لوک ورثہ اشاعت گھر، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۹ء، ص ۴۷۸

(۵۰) https://www.youtube.com/watch?v=ASuLSb_EsZM

۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۵۱) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۶۷

(۵۲) https://www.youtube.com/watch?v=Y70JNnyPkHI

۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۵۳) فیض احمد فیضؔ، دستِ صبا، مکتبہ کاروان، لاہور، س ن، ص ۷۷

(۵۴) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۱۵

(۵۵) https://www.youtube.com/watch?v=tqXF130g6no
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۵۶) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۴۳

(۵۷) https://www.youtube.com/watch?v=osZQJ1GUzn8
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۵۸) اختر علی خاں ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی۔ ص ۱۴۰

(۵۹) خان محمد افضل خان، تحصیلِ موسیقی، ایچیسن چیفس کالج، لاہور، ۱۹۳۱ء، ص ۱۱

(۶۰) https://www.youtube.com/watch?v=ruZ9jy5kWAE
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۱) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۵۳

(۶۲) https://www.youtube.com/watch?v=cDqTxSPuylk
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۳) https://www.youtube.com/watch?v=_fKTllDukCg
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۴) https://www.youtube.com/watch?v=0FNo1tKI2A4
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۵) https://www.youtube.com/watch?v=Iawp4yCkfHM
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۶) https://www.youtube.com/watch?v=PVYavE_jmF8
۷/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۷) https://www.youtube.com/watch?v=UK7ehrW4b_M
۸/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۸) https://www.youtube.com/watch?v=QMRQyKR-SQI
۸/ فروری ۲۰۱۷ء

(۶۹) ناصرؔ کاظمی، دیوان، ایجوکیشنل بک سنٹر نئی دہلی، ۱۹۸۴ء، ص ۲۳

(۷۰) اختر علی خاں، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، ص ۲۰۴

(۷۱) https://www.youtube.com/watch?v=VoAlBP16mG8
۸/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۲) https://www.youtube.com/watch?v=4Per3N4fl2Y
۸/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۳) https://www.youtube.com/watch?v=enoX89bQvug
۸/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۴) https://www.youtube.com/watch?v=enoX89bQvug
۸/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۵) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۲۲۱

(۷۶) https://www.youtube.com/watch?v=peqeyLxiGUg
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۷) =https://www.youtube.com/results?search_query
tumhare+khat+mein+ghulam+ali
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۸) https://www.youtube.com/watch?v=HJe16YQCmvM
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۷۹) https://www.youtube.com/watch?v=9EljixrFh04
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۸۰) https://www.youtube.com/watch?v=lBvrWHepgMY
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۸۱) https://www.youtube.com/watch?v=QBTAqKcuUQY
۹/فروری ۲۰۱۷ء

(۸۲) https://www.youtube.com/watch?v=9c7zqBxQU_s
۱۰/فروری ۲۰۱۷ء

(۸۳) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص ۹۷

(۸۴) https://www.youtube.com/watch?v=LyUKSyaBml0

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

(۸۵) https://www.youtube.com/watch?v=nJbC28YiVZg

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

(۸۶) https://www.youtube.com/watch?v=84nmIbolONU

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

(۸۷) https://www.youtube.com/watch?v=FWkoj2JhaSw

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

(۸۸) https://www.youtube.com/watch?v=Lb-sx2oTEIc

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

(۸۹) https://www.youtube.com/watch?v=tfBqbtvF6Kk

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

(۹۰) https://www.youtube.com/watch?v=FXH4uvGOojQ

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

(۹۱) https://www.youtube.com/watch?v=Z0Y4zXuMUjw

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

باب چہارم

پاکستانی اُردو غزل: ۱۹۸۰ء تا حال

پاکستان ٹیلی ویژن کی خدمات:

پاکستان ٹیلی وژن کا آغاز ۱۹۶۴ء لاہور میں ہو چکا تھا، تاہم اسے یہ نام ۶۷ء میں دیا گیا۔ اور اِسی سال لاہور کے ساتھ ساتھ کراچی میں بھی ٹیلی وژن سنٹر بنا دیا گیا۔ کراچی سنٹر کے ایم ڈی ذوالفقار علی بخاری مقرر ہوئے جو ریڈیو کا بے پناہ تجربہ لے کر آئے تھے۔ اس ادارے نے ابتدا میں ریڈیو کے ماہرین ہی سے استفادہ کیا۔ لیکن بہت جلدی ترقّی کی منازل طے کرنے لگا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ملکِ عزیز کی مٹی صاحبانِ کمالات کی وجہ سے بہت زرخیز ہے۔ اس مقالے کے عنوانات میں تو پی ٹی وی کا ذکر ۱۹۸۰ء سے ہے لیکن اس ادارے نے ۱۹۷۰ء کے بعد سے اپنا لوہا منوالیا تھا، لہٰذا ہمیں تھوڑا مزید پیچھے جانا پڑے گا۔ یہاں ہم اُن گلوکاروں، گلوکاراؤں اور ان کی گائی غزلوں کا ذکر کریں گے جو پی ٹی وی کی وساطت سے سننے میں آئیں۔

رونا لیلیٰ

رونا لیلیٰ پاکستان فلم انڈسٹری میں ایک نمایاں مقام بنا چکی تھیں۔ گو اس خاتون کو ہمیشہ مشکل مرحلوں سے گزرنا پڑا۔ پاکستان اس وقت تک دولخت نہیں ہوا تھا اور رونا کی طرح اور بہت سارے فن کار ڈھاکہ یا لاہور میں مشترکہ طور پر متحرک تھے، مشرقی پاکستان نے ہمیں بہت سارے اچھے فن کار دیے۔ جیسے اداکارہ شبنم ان کے موسیقار شوہر روبن گھوش، گلوکار اخلاق احمد، ندیم، گلوکار بشیر احمد، شہناز بیگم اور رونا لیلیٰ۔ ان کی آواز سُریلی، میٹھی اور دوسری آوازوں میں انفرادیت کی حامل تھی۔ نثار بزمی نے جب ان سے گوانا شروع کیا تو نور جہاں سے برداشت نہیں ہوا۔ میڈم نے سارے فن کاروں سے بزمی صاحب کا بائیکاٹ کروا دیا۔ اس سے نقصان یہ ہوا کہ ہماری موسیقی ایک اعلیٰ درجے کے موسیقار سے محروم ہو گئی۔ اس طرح کی چشمک ہر مکتبۂ فکر کے پیٹی بندوں میں ہوتی ہے۔ اسی طرح رونا لیلیٰ جب انڈیا گئی تو یہی ردِ عمل لتا منگیشکر کا بھی تھا: سوائے ایک موسیقار او پی نیئر (جس نے ساری زندگی لتا سے ایک گانا نہیں گوایا) نے اُس سے گوایا۔ رونا لیلیٰ اگر اس طرح کے حالات کا شکار نہ ہوتی تو بہت زیادہ اور عمدہ گاتی۔ رونا لیلیٰ نے فلم، ریڈیو اور ٹی وی کے لیے گایا۔ اور سننے والوں سے بہت داد لی۔

عبید اللہ علیمؔ کی یہ خوب صورت سی غزل رونا لیلیٰ نے پہلے پہل پی ٹی وی کے لیے گائی پھر بعد میں ای ایم آئی نے کیسٹ کی صورت میں جاری کی۔

"بنا گلاب تو کانٹے چبھا گیا اک شخص
جلا چراغ تو گھر ہی جلا گیا ایک شخص

تمام رنگ مرے اور سارے خواب مرے
فسانہ تھے کہ فسانہ بنا گیا ایک شخص

محبتیں بھی عجب اِس کی نفرتیں بھی کمال
مری ہی طرح کا مجھ میں سما گیا اک شخص

کھلا یہ راز کہ آئینہ خانہ ہے دُنیا
اور اِس میں مجھ کو تماشا بنا گیا اک شخص" (۱)

اس غزل کے لیے تال دادرا چھے ماترے منتخب کی گئی ہے۔اور دھن بلاول ٹھاٹھ کے "راگ شنکرا" میں بنائی گئی ہے۔اس راگ میں اوپر جاتے مدھم کا سُر ورجت (ممنوع) ہے۔باقی سارے سُر شُدھ ہیں۔اترانگ (اوپر) کے سروں میں یہ راگ زیادہ لطف پیدا کرتا ہے۔

"برن، اوڈھو، کھاڈو۔وادی سُر گندھار، سموادی نکھاد۔ گانے کا وقت، رات کا دوسرا پہر۔
پکڑ کی تان: پانی دھاسا، سانی دھاپا گا، پارے گاسا۔
آروہ: سا گا پا دھا سا
اوروہ: سانی دھاپا گا، پارے گارے سا۔" (۲)

عبید اللہ علیمؔ کی اور بھی غزلیں رونا لیلیٰ نے اپنی آواز کے جادو سے جگائیں۔جن میں سے زیادہ شہرت اس غزل کو ملی ہے۔شاعر چونکہ ہجرت کر کے آئے تھے اور تقسیم کے بعد کے فسادات اپنی آنکھوں سے دیکھ رکھے تھے اس لیے مطلع میں وہی کرب نظر آتا ہے۔اور باقی غزل پر بھی قدرت کی ستم ظریفی اور اپنی کم مائیگی کا اظہار، گویا چھایا ہوا ہے۔

"خیال و خواب ہوئی ہیں محبتیں کیسی
لہو میں ناچ رہی ہیں وحشتیں کیسی

وہ ساتھ تھا تو خدا بھی تھا مہرباں کیا کیا
بچھڑ گیا تو ہوئی ہیں عداوتیں کیسی

ہوا کے دوش پہ رکھے ہوئے چراغ ہیں ہم
جو بجھ گئے تو ہوا سے شکایتیں کیسی

جو بے خبر کوئی گزرا تو یہ صدا دی ہے
میں سنگِ رَہ ہوں مجھ پر عنایتیں کیسی "(۳)

اس غزل کے لیے آساوری ٹھاٹھ کا افسردہ سا راگ " آساوری" استعمال کیا گیا، بہت عمدہ موسیقی اور رچاؤ کے ساتھ رونا لیلیٰ نے غزل گائی۔ تال چھے ماترے کا دادرا ہے۔ آساوری ٹھاٹھ میں رکھب تیور ہے مگر اس راگ آساوری میں رکھب کومل ہے۔ اس کے بارے میں ہم پہلے بات کر چکے ہیں۔

عبید اللہ علیمؔ کی تیسری غزل جو رونا لیلیٰ نے پی ٹی وی کے لیے ریکارڈ کروائی درج ذیل ہے۔

"کوئی دھن ہو میں ترے گیت ہی گائے جاؤں
درد سینے میں اُٹھے شور مچائے جاؤں

خواب بن کر تُو برستا رہے شبنم شبنم
اور بس میں اسی موسم میں نہائے جاؤں

تیرے ہی رنگ اُترتے چلے جائیں مجھ میں
خود کو لکھوں تری تصویر بنائے جاؤں

جس کو ملنا نہیں پھر اُس سے محبّت کیسی
سوچتا جاؤں، مگر دل میں بسائے جاؤں "(۴)

تال کہروا آٹھ ماترے ہے اور اس غزل کی طرز بلاول ٹھاٹھ کے راگ "کوشک دھن" میں بنی ہوئی ہے۔ اس کا برن اوڈھو ہے، یعنی پانچ سروں کا راگ ہے۔ پنچم اور رکھب اس میں نہیں لگائے جاتے۔ گانے کا وقت آدھی رات کے بعد کا ہے۔ تاثر خوشی کا دیتا ہے۔ اس راگ کے بارے میں تفصیل غزل " دائم پڑا ہوا تیرے در پر نہیں ہوں میں۔۔۔ " میں بیان کر دی گئی ہے۔

شوکت علی

شوکت علی صاحب فوک گلوکار تھے، مگر غزل سے ان کی محبت کہ انھوں نے غزلیں بھی گائیں۔ فوک موسیقی کا لب ولہجہ اور بلند آہنگی ان کے گانے کا خاصہ ہے مگر خلوصِ دل سے گاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا گانا اثر رکھتا ہے۔ کچھ غزلیں ان کی بہت یادگار ہیں؛ خاص طور پر ایوبؔ رومانی کی یہ غزل:

"جب بہار آئی تو صحرا کی طرف چل نکلا
صحنِ گل چھوڑ گیا دل میرا پاگل نکلا

اک ملاقات تھی جو دل کو صدا یاد رہی
ہم جسے عمر سمجھتے تھے وہ اک پل نکلا

جب اُسے ڈھونڈنے نکلے تو نشاں تک نہ ملا
دل میں موجود رہا آنکھ سے اوجھل نکلا

کون ایوبؔ پریشاں نہیں تاریکی میں
چاند افلاک پہ دل سینے میں بے کل نکلا"(۵)

اس غزل کے لیے تال آٹھ ماترے کہروا کو چنا گیا اور طرز سدا بہار راگ بھیرویں میں ہے۔ اسی لیے مقبولِ خلائق ہوئی۔ اوپر کے سُروں کا خوب صورتی سے شوکت علی نے استعمال کیا اور غزل میں جان ڈال دی۔

حبیب ولی محمد

حبیب صاحب کے انٹرویو کے مطابق (۶) وہ رنگون میں پیدا ہوئے۔ بچپن میں قوالیاں سنتے تھے اور اسی کو موسیقی سمجھتے تھے۔ بمبئی آنے کے بعد کلاسیکی موسیقی سیکھنے کا شوق پیدا ہوا اور استاد فیاض خاں صاحب کے بھانجے لطافت حسین سے سیکھنا شروع کیا: مگر تعلیم کی وجہ سے یہ شوق دب سا گیا۔ مگر آگے بڑھ کر یہ شوق غزل گانے میں بدل گیا۔ کالج کی محفلوں میں غزل گانے لگے۔ کالج کے بعد امریکہ ایم بی اے کرنے چلے گئے۔ واپس آئے تو بمبئی میں ایک غزل گانے کا مقابلہ ہو رہا تھا۔ گیارہ سو حریفوں میں پہلا انعام جیتا جس نے

اس شوق کو مزید مہمیز کیا۔ حبیب ولی محمد آج کل امریکہ میں مقیم ہیں اور ان کے کہنے کے مطابق بچے وہاں پڑھ رہے تھے ان کی سہولت کے لیے وہ میاں بیوی دونوں وہیں چلے گئے اور وہیں رہائش اختیار کرلی۔ وہاں ان کے مطابق اُن کے زیادہ سننے والے ہیں اور یہاں پاکستان میں نئے دور کی موسیقی چل رہی ہے، جس سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے اس لیے وہ یہاں سے وہاں خوش ہیں۔ بقول اُن کے وہ شاعری کے انتخاب میں بہت محتاط رہتے تھے۔ بہادر شاہ ظفرؔ کے کلام کے انتخاب کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ چونکہ میں رنگون میں پیدا ہوا اور ظفرؔ کے آخری سال بھی وہیں گزرے، اس لیے ان سے زیادہ دلچسپی تھی۔ حبیب ولی محمد کے ایل سہگل کے انداز سے متاثر تھے اور انھی کے انداز میں غزل گاتے رہے۔ ان کا نام ۶۵ء کے بعد سے سنا جارہا تھا اور غزل ہی اُن کی محبوب صنفِ گائیکی رہی۔ کراچی ٹی وی سے وہ عبید اللہ علیم کی کافی غزلیں گا چکے تھے۔ مگر اُن کا نامِ نامی بہادر شاہ ظفرؔ کی غزلوں کی وجہ سے زیادہ ابھر کر سامنے آیا۔ پُر سوز آواز کے مالک تھے جو بھی گایا انتہائی رچاؤ کے ساتھ گایا۔ درج ذیل میں اُن کی کچھ غزلوں کے باب میں خدمات پر نظر ڈالتے ہیں۔

"لگتا نہیں ہے دل مرا اُجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالمِ ناپائیدار میں

کہ دو اِن حسرتوں سے کہیں اور جا بسیں
اتنی جگہ کہاں ہے دلِ داغ دار میں

عمرِ دراز مانگ کے لائے تھے چار دن
دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں

کتنا ہے بد نصیب ظفرؔ دفن کے لیے
دو گز زمین بھی نہ ملی کُوے یار میں"(۷)

دادرا چھے ماترے کی تال ہے ہارمونیم، سارنگی کا ساتھ ہے اور بہادر شاہ ظفرؔ کے دکھ اور محرومی کے کرب کو آواز میں سمیٹ لیا ہے۔ طرز کھماچ ٹھاٹھ کی راگنی دیس میں بنی ہوئی ہے، نہایت اداس اور میٹھی راگنی ہے۔ غزل کی شاعری کے تاثر سے خوب میل کھاتی ہے۔ اس راگنی میں سارے سُر شدھ ہیں، البتہ نکھادیں، کومل، تیور دونوں استعمال ہوتی ہیں۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت ورجت ہیں۔

"برن: اوڈھو، سمپورن۔ وادی سُر رکھب۔ سموادی سُر، نکھاد۔ گانے کا وقت: نصف شب۔

آروہ: سارے ماپانی سا

اوروہ: سانی (کومل) دھاپاما گارے نی سا"(۸)

اسی طرح بہادر شاہ ظفرؔ کی دوسری غزل جو انھوں نے گائی:

"یا مجھے افسر شاہانہ بنایا ہوتا
یا مرا تاج گدایانہ بنایا ہوتا

اپنا دیوانہ بنایا مجھے ہوتا تُو نے
کیوں خِرد مند بنایا، نہ بنایا ہوتا

خاک ساری کے لیے گرچہ بنایا تھا مجھے
کاش خاکِ درِ جانانہ بنایا ہوتا" (۹) (۱۰)

تال دادرا چھے ماترے ہے۔ اور اس کی طرز انہوں نے آساوری ٹھاٹھ کے نہایت افسردہ اور گھمبیر راگ "جون پوری" (یہ راگ سلطان حسین شرقی جون پوری کی اختراع ہے اس لیے انھی کے نامِ نامی سے منسوب ہے) میں بنائی ہے۔ اس میں گندھار، دھیوت اور نکھاد کومل ہیں، باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں گندھار ورجت ہے۔

"برن: کھاڈو سمپورن۔ وادی سُر دھیوت، سموادی، رکھب۔ گانے کا وقت: دن کا دوسرا پہر۔

آروہ: ماپادھا (کومل) نی س (کومل) اَ، دھا (کومل) ماگا (کومل) رے سا

اوروہ: سانی (کومل) دھا (کومل) پادھا (کومل) ماپاگا (کومل) رے سا" (۱۱)

استاد قمر جلالوی کی اس غزل کو دوسرے بہت سے گانے والوں نے بھی گایا مگر جو قبولیّت حبیب ولی محمد کی اس غزل کو ملی وہ دوسروں کے حصے میں نہیں آئی۔ یہ بھی پہلے پہل ۷۰ کی دہائی میں پاکستان ٹیلی وژن پر پیش ہوتی رہی۔

"کب میرا نشیمن اہلِ چمن گلشن میں گوارہ کرتے ہیں
غنچے اپنی آوازوں میں بجلی کو پکارا کرتے ہیں

پونچھو نہ عرق رخساروں سے رنگینیٔ حسن کو بڑھنے دو
سنتے ہیں کہ شبنم کے قطرے پھولوں کو نکھارا کرتے ہیں

اب نزع کا عالم ہے مجھ پر، تم اپنی محبّت واپس لو
جب کشتی ڈوبنے لگتی ہے، تو بوجھ اتارا کرتے ہیں

جاتی ہوئی میّت دیکھ کے بھی واللہ تُم اٹھ کر آ نہ سکے
دو چار قدم تو دشمن بھی تکلیف گوارا کرتے ہیں"[۱۲] (۱۲)

اس غزل کے ساتھ تال کہروا آٹھ ماترے بج رہا ہے اور سدا بہار راگنی بھیرویں ہے جس میں اسے گایا گیا۔ بھیرویں سوز و اداسی میں لاجواب راگنی ہے اس لیے جن غزلوں کو بھی اس میں گایا گیا، انہیں ضرور عوام نے پسند کیا۔ اس راگنی پر پہلے بات ہو چکی ہے۔

ناہید اختر

۱۹۷۰ء کے بعد ناہید اختر کا نام اور ان کے گیت عوام تک پہنچنا شروع ہو گئے تھے۔ فلم کے گیتوں کے ساتھ ان کی آواز بہت جچتی تھی۔ لیکن غزل گانے کے لیے جیسی تان پھرتی یا مُرکیوں میں مہارت درکار ہوتی ہے اس کی فراوانی نہیں تھی۔ لیکن اچھی کھنک دار سُریلی آواز کی مالک تھیں۔ کچھ غزلیں جو ناہید اختر نے گائیں اور اپنے دور میں ان کو پزیرائی ملی ان پر بات کرتے ہیں۔ منیر نیازی کی یہ غزل گویا ان کے نام کا حصّہ بن گئی۔

"زندہ رہیں تو کیا ہے جو مر جائیں ہم تو کیا
دنیا سے خامشی سے گزر جائیں ہم تو کیا

ہستی ہی اپنی کیا ہے زمانے کے سامنے
اک خواب ہیں جہاں میں بکھر جائیں ہم تو کیا

اب کون منتظر ہے ہمارے لیے وہاں
شام آ گئی ہے لوٹ کے گھر جائیں ہم تو کیا

دل کی خلش تو ساتھ رہے گی تمام عمر
دریائے غم کے پار اُتر جائیں ہم تو کیا" [۱۳]

اس غزل کے ساتھ تال دادرا چھے ماترے بجایا گیا ہے۔ اور طرز راگنی بھیرویں میں ہے۔ جو اس سے پہلے موضوعِ گفتگو بن چکی ہے۔

مرزا غالبؔ کی یہ غزل تواتر کے ساتھ پی ٹی وی کی زینت بنا کرتی تھی۔ غزل کے روایتی مضامین ہیں، یعنی محبوب کی سراپا نگاری۔ اور جب یہ کام غالبؔ کر رہا ہو تو پھر عارض کے تل میں سیر عدم ہی ہو گی۔ غزل کے ان اشعار کو گایا گیا۔

"جہاں تیرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں اِرم دیکھتے ہیں

دل آشفتگاں خالِ کنجِ دہن کے
سُویدا میں سیر عدم دیکھتے ہیں

ترے سروِ قامت سے اِک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنّا سے ہم دیکھتے ہیں

بنا کر فقیروں کا ہم بھیس غالبؔ
تماشائے اہلِ کرم دیکھتے ہیں"(۱۴)

اس غزل کی سنگت میں طبلے پر آٹھ ماترے کہروا بج رہا ہے۔ اور قرینِ قیاس ہے کہ یہ کافی ٹھاٹھ کی راگنی بھیم ہے جس میں اس کی طرز بنائی گئی ہے۔ کیوں کہ اس راگنی میں دونوں نکھادیں (کومل اور شدھ) اور دونوں گندھار (کومل اور شدھ) لگتے ہیں اور اس کا زور بھی اترانگ کے سروں پر رہتا ہے جو اس غزل میں نظر بھی آرہے ہیں۔ اس کی آروہ میں رکھب اور دھیوت ورجت ہیں۔

"برن: اوڈھو سمپورن۔ وادی سر، کھرج۔ سموادی سر، پنچم۔ گانے کا وقت: دن کا دوسرا پہر۔

آروہ: ساگاماپاسانی (کومل) سَا

اوروہ: گا (کومل) رَے سَانی (کومل) دھاپاپادھاماپاگارے سا"(۱۵)

شان الحق حقی کی اس غزل سے بھی ناہید اختر کا بڑا نام ہوا۔ مضامین روایتی ہیں۔ محرومی اور یاسیّت غزل پر چھائی ہوئی ہے۔

"تم سے الفت کے تقاضے نہ نبھاہے جاتے
ورنہ ہم کو بھی تمنّا تھی چاہے جاتے

دل کے ماروں کا نہ کر غم کہ یہ اندوہ نصیب
زخم بھی دل میں نہ ہوتا تو کراہے جاتے

ہم نگاہی کی ہمیں خود بھی کہاں تھی توفیق
کم نگاہی کے لیے عذر نہ چاہے جاتے"(۱۶)

تال دادرا چھے ماترے ہے اور جس راگ میں یہ طرز بنائی گئی ہے وہ قدرے بھیرویں سے ذرا ہٹ کر دکھائی دیتا ہے۔ لیکن ہے بھیرویں ہی کیوں کہ اس ٹھاٹھ میں سمپورن سروں سے کوئی راگ بھیرویں سے بچ کر نہیں گایا جا سکتا یا کچھ سُر ورجت کرنے پڑتے ہیں یا چال وکر کرنی پڑتی ہے تب جا کر بھیرویں کی چھاپ ختم ہوتی ہے۔

نیّرہ نور

۷۰ء کے بعد سے نیّرہ نور ریڈیو، ٹیلی وژن پر اپنی آواز کا جادو جگا رہی ہیں، بہت سادہ، معصوم اور سریلی آواز کی مالک ہیں۔ انھوں نے غزلوں کے ساتھ ساتھ نظمیں بھی بہت شان دار گائیں ہیں۔ موسیقار ارشد محمود نے فیض کی بے شمار غزلیں نظمیں ان سے گوائیں۔ انتہائی میٹھے اور دھیمے سُروں میں گاتی ہیں۔ غزل کے سلسلے میں ان کی خدمات میں سے چیدہ چیدہ غزلوں پر نگاہ ڈالتے ہیں۔

"ہر چند سہارا ہے ترے پیار کا دل کو
رہتا ہے مگر ایک عجب خوف سا دل کو

وہ خواب کہ دیکھا نہ کبھی لے اُڑا نیندیں
وہ درد کہ اُٹھا نہ کبھی کھا گیا دل کو

یا سانس کا لینا بھی گزر جانا ہے جی سے
یا معرکۂ عشق بھی اِک کھیل تھا دل کو

وہ آئیں تو حیران نہ آئیں تو پریشاں
یارب! کوئی سمجھائے یہ کیا ہو گیا دل کو" (۱۷)

چھے ماترے کی تال دادرا اس غزل کے لیے استعمال کی گئی۔ اور اس غزل کی دھن جس راگ میں بنائی گئی ہے بڑی حد تک بلاس خانی ٹوڑی سے ملتا ہے۔ بلاس خانی ٹوڑی کے بارے میں ہم اس سے قبل بات کر چکے ہیں۔ آروہ میں جس طرح پنچم کے سُر سے بچایا جا رہا ہے: یہ کیفیّت بلاس خانی ٹوڑی میں ہی پائی جاتی ہے ورنہ بھیرویں اور آساوری دونوں میں پنچم کا سُر مرکزی حیثیّت رکھتا ہے۔ ہر چند سہارا ہے تے۔۔ رے میں "دھا۔۔ما" کے سُر لگے ہیں۔ بیچ میں سے "پا" کو نکال دیا ہے۔ یاد رہے کہ بھیرویں میں پنچم وادی سُر ہے۔

بہزاد لکھنوی کی غزل ٹیلی وژن کے لیے نیّرہ نور نے ریکارڈ کروائی پھر اسے ای ایم آئی نے "میری پسند" کے نام سے دو کیسٹوں کے سیٹ کی صورت میں جاری بھی کیا۔

"اے جذبۂ دل گر میں چاہوں، ہر چیز مقابل آ جائے
منزل کے لیے دو گام چلوں اور سامنے منزل آ جائے

اے دل کی خلش چل یوں ہی سہی، چلتا تو ہوں ان کی محفل میں
اُس وقت مجھے چونکا دینا، جب رنگ پہ محفل آ جائے

اے رہبرِ کامل چلنے پر تیار تو ہوں پر یاد رہے
اُس وقت مجھے بھٹکا دینا، جب سامنے منزل آ جائے

ہاں یاد مجھے تم کر لینا، آواز مجھے تم دے لینا
اِس راہِ محبّت میں کوئی درپیش جو مشکل آ جائے "(۱۸)

اس غزل کے لیے تال دادرا چھے ماترے کا انتخاب کیا گیا ہے۔ اور اسے نہایت پُر تاثیر راگ جونپوری میں کمپوز کیا گیا ہے۔ جون پوری آساوی ٹھاٹھ کا راگ ہے۔ اور اس کے بارے میں ہم ذکر کر چکے ہیں۔

یہ غزل بھی نیّرہ نور نے بے حد کمال گائی، لیکن اس غزل کو پہلے پہل شہناز بیگم نے گایا تھا۔ شہناز بیگم کی خدمات بھی کسی طرح بھلانے کے لائق نہیں ہیں۔ کم گایا لیکن بہت شان دار گایا۔ ان کی یہ غزل پی ٹی وی کی یادگار غزلوں میں شمار ہوتی ہے۔

"کہاں ہو تم چلے آؤ محبّت کا تقاضا ہے
غمِ دنیا سے گھبرا کر تمھیں دل نے پکارا ہے

تمہاری بے رُخی اک دن ہماری جان لے لے گی
قسم تم کو، ذرا سوچو کہ دستورِ وفا کیا ہے

نجانے کس لیے دنیا کی نظریں پھر گئیں ہم سے
تمہیں دیکھا، تمہیں چاہا، قصور اس کے سوا کیا ہے

نہ ہے فریاد ہونٹوں پر نہ آنکھوں میں کوئی آنسو
زمانے سے ملا جو غم، اُسے گیتوں میں ڈھالا ہے"(۱۹)

اس غزل کے ساتھ سنگت میں تال آٹھ ماترے، کہروا ہے۔ اور اسے بلاول ٹھاٹھ کے بہت میٹھے "راگ بہاگ" میں کمپوز کیا گیا ہے۔ بلاول ٹھاٹھ کے سارے راگوں میں یہ مٹھاس موجود ہے لیکن اس میں کومل مدھم اور شدھ مدھم کا ایک ساتھ لگنا عجیب سی ایک خوبصورتی پیدا کرتا ہے۔ اس میں بعض اوقات دونوں نکھادیں، کومل اور شدھ بھی لگادی جاتی ہیں۔ شدھ نکھاد اس راگ کی اپنی ہے کومل نکھاد البتہ واپسی یعنی اوروہ میں لگ سکتی ہے۔

"اس راگنی میں سارے سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت متروک ہیں۔

وادی سُر: گندھار، سموادی: نکھاد۔ وقت رات کا دوسرا پہر۔

آروہ: نِی سا گاماپاُما گاما گارے نِی سَا

اوروہ: سَانی دھاپاُما گاما گارے نِی سا"(۲۰)

طاہرہ سیّد

احمد فرآز کی یہ غزل ٹی وی کے لیے طاہرہ سیّد نے گائی۔ اس پروگرام میں شاعر خود سامنے بیٹھا اپنا کلام سن رہا ہے۔ بعد میں اس غزل کو ناہید اختر نے بھی گایا۔ اوّلین طاہرہ کا گایا ہے سو اُسے ہی دیکھا جائے گا۔ یہاں طاہرہ سیّد کی آواز میں وہ پختگی نظر نہیں آتی، شاید اس کی وجہ کم عمری یا ریاضت کی کم ہے۔

"یہ عالم شوق کا دیکھا نہ جائے
وہ بت ہے یا خدا، دیکھا نہ جائے

یہ میرے ساتھ کیسی روشنی ہے
کہ مجھ سے راستہ دیکھا نہ جائے

یہ کن نظروں سے تُو نے آج دیکھا
کہ تیرا دیکھنا، دیکھا نہ جائے

فرآز اپنے سوا ہے کون تیرا
تجھے تجھ سے جدا دیکھا نہ جائے"(۲۱)

اس غزل کی تال آٹھ ماترے کہروا ہے۔ اور جس راگ میں اس کی طرز بنائی گئی ہے وہ کافی ٹھاٹھ کا راگ میگھ ہے۔ پانچ سُروں کا نہات دل نشیں راگ ہے۔ رکھب اور دھیوت اس راگ میں ورجت ہیں۔ اس راگ کے بارے میں ہم استاد برکت علی خاں کی غزلوں کے ضمن میں بات کر چکے ہیں۔

طاہرہ سیّد نے بہت پروین شاکر کی یہ غزل بہت خوب صورت انداز میں گائی۔ غزل اتنی معیاری نہیں ہے لیکن گا کر اس کا رنگ دوبالا کر دیا گیا ہے

"بادباں کھلنے سے پہلے کا اشارہ دیکھنا
میں سمندر دیکھتی ہوں، تم کنارہ دیکھنا

یوں بچھڑنا بھی بہت آساں نہ تھا اُس سے مگر
جاتے جاتے اس کا وہ مڑ کر دوبارہ دیکھنا

کس شباہت کو لیے آیا ہے دروازے پہ چاند
اے شبِ ہجراں ! ذرا اپنا ستارہ دیکھنا"(۲۲)

غزل کے ساتھ کہروا آٹھ ماترے کی تال ہے۔ ستار پر آغاز بہت خوب صورتی سے ہوا اور جس راگ میں اس غزل کی طرز بنی ہے اس کا نقشہ واضح ہو گیا۔ کھماچ ٹھاٹھ کا کی راگنی تلک کامود میں یہ طرز بنائی گئی ہے اور اس راگنی پر ہم پہلے بات کر چکے ہیں۔

۱۹۸۰ء کے زمانہ کی بات ہے پاکستان ٹیلی ویژن پر ایک پروگرام میں "راگ درباری" کے بارے میں فرخ بشیر صاحب ایک پروگرام کر رہے تھے۔ اِس میں مذکورہ راگ میں خیال گانے کے لیے استاد سلامت علی خان کو بلایا گیا تھا۔ اس کے فوراً بعد اسی راگ میں غزل گانے کے لیے مہدی حسن صاحب کو دی گئی وہ پروین شاکر کی غزل " کُو بکو پھیل گئی بات۔۔۔" تھی۔ جو اُنہوں نے اُسی وقت اِس راگ کی کیفیّت میں گا کے سنا دی۔ اور بعد میں اُسے بے حد پزیرائی حاصل ہوئی۔ تال دادرا چھے ماترے میں یہ غزل کمپوز کی گئی۔

مہدی حسن کے مطابق وہ گزر رہے تھے اور فرخ بشیر صاحب نے انہیں بلا کر کہا: راگ درباری کے سلسلے میں ایک پروگرام کر رہے ہیں: آپ غزل گائیں۔ مہدی حسن کہتے ہیں میں نے بیٹھ کر بغیر ری ہرسل کے یہ غزل ریکارڈ کرا دی۔

" کُو بہ کو پھیل گئی بات شناسائی کی
اُس نے خُوش بُو کی طرح میری پزیرائی کی

وہ کہیں بھی گیا، لوٹا تو مرے پاس آیا
بس یہی بات ہے اچھی میرے ہرجائی کی

کیسے کہ دوں کہ مجھے چھوڑ دیا ہے اُس نے
بات تو سچ ہے مگر بات ہے رسوائی کی

اُس نے جلتی ہوئی پیشانی پہ جب ہاتھ رکھا
روح تک آ گئی تاثیر مسیحائی کی"(۲۳)

تال دادرا چھے ماترے میں یہ غزل گائی گئی۔ راگ درباری ہے اس کے بارے میں بالائی سطور میں بیان ہو چکا ہے۔ اس راگ میں بہت گھمبیرتا اور رُعب ہے۔

غزل "ہنگامہ ہے کیوں برپا۔۔۔" کے ضمن میں اِس کا تفصیلی ذکر ہو چکا ہے۔

۱۹۸۲ء میں پی ٹی وی کے پروگرام "میری پسند" میں مہدی حسن نے قتیلؔ کی یہ غزل پیش کی۔ اِس کے بارے میں بھی وہ پروین شاکرؔ کی غزل کی طرح مثال دیتے ہیں کہ ایک محفل میں کسی نے فرمائش کی کہ پرانی غزلیں بہت سنی ہیں۔ کچھ ابھی بغیر تیاری کے تازہ بہ تازہ سنائیں۔ کہتے ہیں: سامنے کاپی کھلی تھی اور اس پر قتیلؔ شفائی کی یہ غزل درج تھی: میں نے وہی سنانا شروع کر دی؛ لوگوں نے بہت پسند کی۔

عبدالستار خاں طاری چھے ماترے کا دادرا طبلے پر بجا رہے ہیں۔ قتیلؔ شفائی کی یہ غزل نادر تشبیہات کی وجہ سے بہت خوبصورت ہے۔ خاص طور پر پھُول بالوں میں، دیا اندھیروں میں شعلہ اور راکھ وغیرہ۔

"تُو نے یہ پھول جو زلفوں میں سجا رکھا ہے
اک دیا ہے جو اندھیروں میں جلا رکھا ہے

شاید آ جائے کوئی دل میں جھانکنے والا
اس لیے میں نے گریبان کھلا رکھا ہے

جیت لے جائے کوئی مجھ کو نصیبوں والا
مجھ کو تقدیر نے داؤ پہ لگا رکھا ہے

امتحاں اور میرے ضبط کا تم کیا لو گے
میں نے دھڑکن کو بھی سینے میں چھپا رکھا ہے

دل تھا اک شعلہ مگر بیت گئے دن وہ قتیلؔ
مت کُریدو اِسے اب راکھ میں کیا رکھا ہے"[۲۴]

بلاول ٹھاٹھ کے میٹھے راگ "شُدھ بلاول" میں یہ غزل گائی گئی۔ سمپورن سمپورن راگ ہے۔ وادی سُر دھیوت اور سموادی سُر گندھار ہے۔

"یہ اترانگ (یعنی اوپر کے سُروں) کا راگ ہے۔ گانے کا وقت دن کا پہلا پہر ہے۔
آورہ: سا رے گاما (کومل) پا دھا نی سا
اوروہ: سا نی دھا پاما (کومل) گا رے سا"[۲۵]

عابدہ پروین

۲۰ فروری ۱۹۵۴ء لاڑکانہ میں پیدا ہوئیں۔ صوفی موسیقی میں خوب نام کمایا۔ گلوکارہ ہونے سے ہٹ کر وہ پینٹر بھی ہیں۔ کلاسیکل مہارت اور ریاضت میں رچی ہوئی آواز (استاد سلامت علی خاں کی باقاعدہ شاگرد ہیں) مجسّم صوفی، انداز و ادا موسیقی، غرض عابدہ پروین ۸۰ کی دہائی میں آئیں اور اپنے سے پہلے کی تمام گلوکاراؤں کی چکاچوند مدہم کر دی۔ جیسے وہ آیا اور وہ چھا گیا کے مصداق۔ مسلسل کام کیا اور اُردو غزل کی شانہ گیری سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ پاکستان ٹیلی وژن سے اُن کی شہرت کا آغاز ہوا۔ فقیرانہ مزاج رکھنے والی اس گلوکار کی اوّلین شہرت صوفی شعرا کی کافی کی گائیکی سے ہوئی تھی۔ لیکن شاید انھیں صوفی شاعر سراجؔ اورنگ آبادی کی طرح غزل کا بھی چسکا پڑ گیا اِس لیے بعد بعد میں غزل ہی ان کی پہچان بن گئی۔ چوں کہ فنِ موسیقی سیکھا ہوا ہے اسی لیے ان کی غزلیں تنوّع اور نیرنگی کا نمونہ ہیں۔ اِس سلسلہ میں اُن کی خدمات پر نظر ڈالتے ہیں۔

حکیم ناصرؔ کی یہ غزل ایک زمانہ بہت مشہور و معروف رہی۔ ایک زمانہ جہاں جایئے، یہی غزل سننے میں آتی تھی۔

"جب سے تُو نے مجھے دیوانہ بنا رکھا ہے
سنگ ہر شخص نے ہاتھوں میں اُٹھا رکھا ہے

پتھرو! آج مرے سر پہ برستے کیوں ہو؟
میں نے تم کو بھی کبھی اپنا خدا رکھا ہے

اُس کے دل پر بھی کڑی عشق میں گزری ہو گی
نام جس نے بھی محبّت کا سزا رکھا ہے

پی جا ایام کی تلخی کو بھی ہنس کر ناصرؔ
غم کے سہنے میں بھی قدرت نے مزا رکھا ہے"(۲۶)

بھیرویں سدا بہار راگنی ہے۔ دیکھنے میں یہی آیا ہے کہ جس نے بھی اس راگنی میں کچھ گایا وہ ضرور عوام میں مقبول ہوا۔ اسی لیے شاید یہ غزل بھی بہت مقبولِ عام رہی۔ بھیرویں کا ذکر ہم اس سے پہلے کر چکے ہیں۔

شاہدہ پروین، معروف کافی گائیکہ زاہدہ پروین کی بیٹی ہیں۔ ان کی والدہ اپنے دور کی عظیم مغنّیہ تھیں۔ شاہدہ نے موسیقی کی تربیّت اپنی والدہ سے حاصل کی۔ ان کی طرح کافیاں بھی گائیں۔ سریلی، صاف آواز اور شائستہ انداز ہے۔ انہوں نے کافی کی نسبت غزل کے میدان میں زیادہ کام کیا۔ یہاں پاکستان ٹیلی وژن کے لیے ظہور نظر کی وہ یادگار غزل پیش ہے جو اُن کی پہچان بن گئی۔

"دیپک راگ ہے چاہت اپنی کا ہے سنائیں تمہیں
ہم تو سلگتے ہی رہتے ہیں کیوں سلگائیں تمہیں

ترکِ محبت، ترکِ تمنا کر چکنے کے بعد
ہم پہ یہ مشکل آن پڑی ہے کیسے بھلائیں تمہیں

سناٹا جب تنہائی کے زہر میں گھلتا ہے
وہ گھڑیاں کیونکر کٹتی ہیں، کیسے بتائیں تمہیں

جن باتوں نے پیار تمہارا نفرت میں بدلا
ڈر لگتا ہے وہ باتیں بھی بھول نہ جائیں تمہیں"(۲۷)

اس غزل میں گو ذکر تو دیپک راگ کا کیا گیا ہے لیکن دیپک راگ میں گائی نہیں گئی: کیوں کہ دیپک راگ اب متروک ہو چکا ہے۔ کہتے ہیں اگلے وقتوں میں گلوکار اِسے گاتے تھے تو آگ لگ جاتی تھی۔ شاعر نے اپنے احساسِ محبت کو اسی رعایت سے دیپک راگ کہا۔ اس راگ کو اب گانے والوں نے چھوڑ دیا ہے۔ اِس غزل کی طرز راگ درباری میں ہے۔ درباری بہت خوب صورت سروپ کا راگ ہے۔ جس کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ تال کہروا آٹھ ماترے ہے۔

اسد امانت علی خاں، حامد علی خاں

یہ جوڑی پٹیالہ گھرانے سے تعلق رکھتی تھی۔ اسد اب اس دنیا میں نہیں ہیں۔ اسد امانت علی اپنے والد کی طرح کلاسیکل موسیقی سے ہٹ کر نیم کلاسیکل موسیقی کی طرف آ گئے۔ فلم کے لیے بھی گایا۔ ان کا گایا گیت "آنکھیں غزل ہیں آپ کی اور ہونٹ ہیں گلاب۔۔ کافی مشہور ہوا۔ اسد والد کی طرح اونچے سروں میں گاتے تھے۔ ان کی آواز کی کوالٹی اور اٹھان گیتوں کے ساتھ بہت مناسبت رکھتی تھی۔ انھیں ان کی گائی کافی "عمراں

لنگیاں پباں پہار۔۔" نے شہرت کے اوج تک پہنچا دیا۔ اسد کی گائی کچھ غزلوں پر نگاہ ڈالتے ہیں۔ سب سے پہلے ابنِ انشا کی یہ غزل جسے بہت سے گانے والوں نے گایا ہے۔ اسد امانت علی نے اسے ۱۹۸۲ء میں پاکستان ٹیلی وژن کے لیے گایا۔

"کل چودھویں کی رات تھی، شب بھر رہا چرچا ترا
کچھ نے کہا: یہ چاند ہے، کچھ نے کہا: چہرا ترا

ہم بھی وہیں موجود تھے، ہم سے بھی سب پُوچھا کیے
ہم ہنس دیئے، ہم چُپ رہے، منظور تھا پردہ ترا

اس شہر میں کِس سے مِلیں، ہم سے تو چُھوٹیں محفلیں
ہر شخص تیرا نام لے، ہر شخص دیوانہ ترا

کُوچے کو تیرے چھوڑ کر جوگی ہی بن جائیں مگر
جنگل ترے، پربت ترے، بستی تری، صحرا ترا

ہم پر یہ سختی کی نظر، ہم ہیں فقیرِ رہ گزر
رستہ کبھی روکا ترا، دامن کبھی تھاما ترا

بے درد، سُننی ہو تو چل، کہتا ہے کیا اچھی غزل
عاشق ترا، رُسوا ترا، شاعر ترا، اِنشا ترا" (۲۸)

کہروا آٹھ ماترے کی تال ہے اور اس راگ غزل کو اسد امانت علی خاں نے کھماچ ٹھاٹھ کے راگ کھماچ میں گایا ہے۔ مگر بہت خوب صورت مُرکیوں اور اترانگ کے سُروں سے کھیلتے ہوئے۔ اس غزل کو سنتے ہوئے کھماچ کی وہ ٹھمری ذہن میں آ جاتی ہے جو پٹیالہ گھرانے کے سبھی لوگ گاتے آئے ہیں "موراسیاں موسے بولے نہ۔۔۔" اس راگ کے بارے میں پہلے بات ہو چکی ہے۔

مصطفٰی زیدی کی یہ غزل بھی اسد امانت علی نے اسی زمانے میں پی ٹی وی کے لیے ریکارڈ کروائی۔

"کسی اور غم میں اتنی خلش نہاں نہیں ہے
غمِ دل مرے رفیقو! غمِ رائیگاں نہیں ہے

کوئی ہم نفس نہیں ہے، کوئی رازداں نہیں ہے
فقط ایک دل تھا اپنا سو وہ مہرباں نہیں ہے

کسی آنکھ کو صدا دو! کسی زُلف کو پکارو!
کڑی دھوپ پڑ رہی ہے، کوئی سائباں نہیں ہے

انہی پتھروں پہ چل کر، اگر آسکو تو آؤ
مرے گھر کے راستے میں، کوئی کہکشاں نہیں ہے" (۲۹)

کلیان ٹھاٹھ کے پانچ سروں کے راگ بھوپالی میں یہ غزل گائی گئی۔ اس میں نچلے اور اوپر کے سُر بھی بہت لطف دیتے ہیں۔ اس راگ میں اسد نے مشہورِ زمانہ کلام "عمراں لنگیاں پباں بار۔۔ بھی گار کھا ہے۔ طبلے پر دادرا چھے ماترے کی تال ہے۔ اس راگ پر اس سے پہلے "سو بار چمن مہکا۔۔ میں ہم بات کر چکے ہیں۔

فرحت شہزآد کی یہ غزل مہدی حسن نے لوک ورثہ کی ایک محفل میں سنائی۔ اُس کے بعد پی ٹی وی پر بار بار گائی۔ بعد میں کیسٹ اور سی ڈی میں ریلیز ہوئی۔ راگ کی شکل اور نقشہ جس طرح اِس کے الاپ میں کھینچا ہے، خاص طور پر میاں کی ملہار کی وضاحت اور الاپ میں سب سے نچلا مندر سپتک کا کھرج "سا" جس طرح اُن کے گلے میں لگا، حقِ استادی ادا کر دیا۔

"ایک بس تو ہی نہیں، مجھ سے خفا ہو بیٹھا
میں نے جو سنگ تراشا وہ خدا ہو بیٹھا

اٹھ کے منزل ہی اگر آئے تو شاید کچھ ہو
شوقِ منزل تو مرا آبلہ پا ہو بیٹھا

مصلحت چھین گئی قوتِ گفتار مری
کچھ نہ کہنا ہی مرا، میری صدا ہو بیٹھا

شکریہ اے مرے قاتل! اے مسیحا میرے!
زہر جو تُو نے دیا تھا، وہ دوا ہو بیٹھا

جانِ شہزآد کو منجملۂ ادا پا کر
ہُوک وہ اُٹھی کہ جی تن سے جدا ہو بیٹھا" (۳۰)

فرحت شہزاد کی یہ غزل، مہدی حسن صاحب نے کافی ٹھاٹھ کے راگ "میاں کی ملہار" میں کمپوز کی ہے۔ میاں سے مراد میاں تان سین ہیں۔ وہ راگ اُن کے اختراع کردہ ہیں، جن کے ساتھ میاں کا لفظ آتا ہے۔ میاں ملہار بارش یا برسات میں گایا جاتا ہے۔

"اِس راگنی میں گندھار "گا" کومل ہے، نکھادیں دونوں استعمال ہوتی ہیں۔ آورہ میں گندھار منع ہے۔ برن کھاڈو سمپورن ہے۔ وادی سر پنچم اور سموادی کھرج یعنی سا ہے۔

پکڑ یا خاص تان: ماگا (کومل) ماگا (کومل) ماپا ماما رے سا نی (کومل) پا نی (کومل) دھانی (کومل) نی سا

آروہ: سا ما رے پا نی (کومل) دھا سا

اوروہ: سا دھانی (کومل) پاماپاما گا (کومل) ما گا (کومل) ما پامارے سا"(۳۱)

حبیب جالب کی مشہورِ زمانہ غزل جو کئی گلوکاروں نے گائی ہے لیکن متاثر مہدی حسن ہی کرتے ہیں۔ یہ ریکارڈنگ بھی لائیو ہے۔ پی ٹی وی کے کسی شو کے لیے کی گئی تھی۔ اِس میں مہدی حسن کے ساتھ بھرپور آرکسٹرا ہے؛ جس نے ایک سماں باندھ دیا ہے۔

"دل کی بات لبوں پر لا کر اکثر ہم دکھ سہتے ہیں
ہم نے سنا تھا اس بستی میں دل والے بھی رہتے ہیں

ایک ہمیں آوارہ کہنا کوئی بڑا الزام نہیں
دنیا والے دل والوں کو اور بہت کچھ کہتے ہیں

بیت گیا ساون کا مہینہ، موسم نے نظریں بدلیں
لیکن اِن پیاسی آنکھوں سے اب تک آنسو بہتے ہیں

جن کی خاطر شہر بھی چھوڑا جن کے لیے بدنام ہوئے
آج وہی ہم سے بیگانے بیگانے سے رہتے ہیں

وہ جو ابھی اس راہ گزر اسے چاک گریباں گزرا تھا
اس آوارہ دیوانے کو جالب جالب کہتے ہیں"(۳۲) (۳۳)

یہ طرز کافی ٹھاٹھ کی راگنی باگیشری کے بہت قریب قریب ہے۔ گندھار اور نکھار کومل ہیں باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور پنچم متروک ہے۔

"برن۔ اوڈھو سمپورن ہے۔ وادی سُر مدھم اور سموادی کھرج ہے۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر ہے۔

خاص تان: دھا نی(کومل)سا ما گا(کومل)رے ما گا(کومل)رے سا

آروہ: سا گا (کومل) ما دھا نی (کومل)سا

اوروہ: سا نی (کومل) دھا ما پا دھا ما گا(کومل) رے سا"(۳۴)

اس راگنی کا زیادہ زور پوروانگ (درمیانی اور نچلے سپتک) تک رہتا ہے۔ اس میں خیال ترانے، غزل، گیت، ٹھمری وغیرہ گائی جاتی ہے۔

۸۰ کی دہائی میں میڈم نور جہاں کا ایک پروگرام تواتر سے ٹیلی وژن پر چلتا رہا۔ "ترنّم" نام کے اس پروگرام میں ایک تو میڈم نے اپنے سابق گیت نئے انداز و موسیقی میں دوبارہ ریکارڈ کیے، اِس کے ساتھ ساتھ کئی مشہور شعرا کی غزلیں ریکارڈ کروائیں۔ یہ بہت یادگار پروگرام تھا۔ فن کے نادر نمونے میڈم چھوڑ گئیں۔ اعلیٰ کلام کا انتخاب اور نئی دھنیں بنا، عمدگی سے ریکارڈ، اور خوب صورتی سے پرفارم کر کے نور جہاں نے ثابت کیا کہ وہ نہ صرف اعلیٰ درجے کی پس پردہ گلوکارہ ہیں بلکہ غزل بھی کمال کی گا سکتی ہیں۔ ان غزلوں کی موسیقی استاد نذر حسین اور محسن رضا ترتیب دے رہے تھے۔ ان کی خدمات پر بات کرتے ہیں۔ افتخار عارفؔ کی یہ غزل بہت سنی گئی۔

" دیارِ نُور میں تیرہ شبوں کا ساتھی ہو
کوئی تو ہو جو میری وحشتوں کا ساتھی ہو

میں اُس سے جھوٹ بولوں تو مجھ سے سچ بولے
میرے مزاج کے سب موسموں کا ساتھی ہو

میں اُس کے ہاتھ نہ آؤں وہ میرا ہو کے رہے
میں گر پڑوں تو میری پستیوں کا ساتھی ہو

وہ میرے نام کی نِسبت سے معتبر ٹھہرے
گلی گلی میری رسوائیوں کا ساتھی ہو" (۳۵)

تال چھے ماترے دادرا ہے اور یہ خوب صورت طرز کافی ٹھاٹھ کے "راگ مالگونجی" میں بنائی گئی ہے۔ بہت میٹھا راگ ہے۔ اس میں دونوں گندھاریں (کومل، تیور) لگتی ہیں۔ اس راگ کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔ حسنؔ رضوی کی بہت پیاری غزل۔ جسے گایا بھی اتنی ہی محبّت میں ڈوب کر گیا، اور بہت عمدہ موسیقی دی گئی۔

" کبھی کتابوں میں پھول رکھنا، کبھی درختوں پہ نام لکھنا
ہمیں بھی ہے یاد آج تک وہ نظر سے حرفِ سلام لکھنا

وہ چاند چہرے وہ بہکی باتیں، سلگتے دن تھے مہکتی راتیں
وہ چھوٹے چھوٹے سے کاغذوں پر محبّتوں کے سلام لکھنا

گلاب چہروں سے دل لگانا، وہ چپکے چپکے نظر ملانا
وہ آرزوؤں کے خواب بننا، وہ قصّۂ نا تمام لکھنا

مرے نگر کی حسیں فضاؤ! کبھی جو اُن کا نشان پاؤ
تو پوچھنا یہ کہاں بسے ہو؟ کہاں ہے ان کا قیام لکھنا

گئی رُتوں میں حسنؔ ہمارا بس ایک ہی تو یہ مشغلہ تھا
کسی کے چہرے کو صبح کہنا، کسی کی زلفوں کو شام لکھنا"(۳۶)

تال آٹھ ماترے کہروا ہے اور راگنی کھماچ ہے۔ بے حد میٹھی اور دلآویز۔ اس کے بارے میں پہلے بات ہو چکی ہے۔

"جو نہ مل سکے وہی بے وفا، یہ بڑی عجیب سی بات ہے
جو چلا گیا مجھے چھوڑ کر وہی آج تک میرے سات ہے

جو کسی نظر سے عطا ہوئی، وہی روشنی ہے خیال میں
وہ نہ آسکے میں ہوں منتظر، یہ خلش کہاں تھی وصال میں

کرے پیار لب پہ گِلا نہ ہو، یہ کسی کسی کا نصیب ہے
یہ کرم ہے اُس کا جفا نہیں، وہ جدا بھی رہ کے قریب ہے"(۳۷)

نہایت پیاری طرز ہے، بہت کم ایسی طرزیں بنتی ہیں۔ اس غزل کے وزن کے مطابق باج سات ماترے کی تال مغلئی رکھی گئی۔ اور سدا بہار راگنی بھیرویں میں طرز بنائی گئی۔ ان دونوں (بھیرویں اور عمدہ شاعری) نے نور جہاں کی آواز کے زمزموں کے ساتھ مل کر اسے لافانی بنادیا۔ بھیرویں پر بات ہو چکی ہے۔

استاد قمرؔ جلالوی کی یہ غزل جس نے بہت شہرت پائی:

"کبھی کہا نہ کسی سے تیرے فسانے کو
نہ جانے کیسے خبر ہو گئی زمانے کو"(۳۸)

اس غزل کی تال آٹھ ماترے کہروا ہے اور نہایت اُستادی سے اس کی طرز راگ پیلو میں بنائی گئی ہے۔ جس طرح سے لفظوں کو سُروں پر پھیلایا گیا ہے اِس پر سچ مچ موسیقار کی عظمت کو سلام ہے۔ اصل میں اِس راگ کا تاثر اُداس ہے، مگر غزل کا تاثر اُداس نہیں ہے۔ طرز ایسے بنی کہ راگ غزل کے مزاج میں ڈھل گیا۔ پیلو کا پہلے ذکر ہو چکا ہے۔

ناصرؔ کاظمی کی یہ غزل شہرۂ آفاق ٹھہری۔ جس کی طرز بھی بہت خوب بنی اور نور جہاں نے گایا بھی حسن وخوبی سے۔

"نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں
تُو بھی دل سے اُتر نہ جائے کہیں"(۳۹)

تال دادرا چھے ماترے ہے اور یہ انتہائی خوب صورت طرز کھماچ ٹھاٹھ کے سنجیدہ، پر وقار اور میٹھے راگ جے جے ونتی میں بنی ہے۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایسی لافانی طرزیں کم کم ہی بنا کرتی ہیں۔ جے جے ونتی کا اس سے قبل ذکر ہو چکا ہے۔

فیض احمد فیضؔ کی اس غزل میں، اگر گانے والا شاعر کی جگہ اپنے دلی جذبات ڈال سکتا ہو تو ایسا ہوتا ہے جیسے اِس غزل کو گا کر نور جہاں نے لفظ لفظ میں جان ڈال دی ہے۔

"تم آئے ہو نہ شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر بار بار گزری ہے

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات اُن کو بہت ناگوار گزری ہے

نہ گل کھلے ہیں اُن سے ملے نہ مے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گزری ہے

خزاں کے ہاتھوں گلوں پر نجانے کیا گزری
چمن سے آج صبا بے قرار گزری ہے"(۴۰)

اس غزل کی تال چھے ماترے کہروا ہے اور جیسا کہ اس کے مکھڑے میں مدھم اور نکھاد کے سُروں سے بچ کر چلا جارہا ہے اِس سے یہ صاف بلاس خانی ٹوڑی کی شکل میں راگ واضح ہو رہا ہے۔ بھیرویں ٹھاٹھ اور بلاس خانی ٹوڑی۔ اس راگ پر پہلے بات ہو چکی ہے۔

ٹینا ثانی

ڈھاکہ میں پیدا ہوئیں۔ ۱۹۷۷ء میں کراچی آئیں۔ موسیقی کا شوق ان کو ٹی وی پر لے آیا۔ گانے کا اپنا جداگانہ انداز اپنایا۔ صاف ستھرے تلفّظ، کلاسیکی اندازِ ادا، اچھی غزلوں کا انتخاب، خوب ان کے کام آیا۔ مرزا محمد رفیع سودا کی یہ غزل موسیقار ارشد محمود نے اُن سے ٹی وی سیریز "تان سین" کے لیے گوائی: جس میں کھل کر ان کا اندازِ گائیکی سامنے آرہا ہے۔

"جو گُزری مجھ پہ مت اُس سے کہو، ہوا سو ہوا
بلا کشانِ محبّت پہ جو ہوا، سو ہوا

کہے ہے سُن کے مری سرگزشت وہ بے رحم
یہ کون ذکر ہے جانے بھی دو، ہوا سو ہوا

پہنچ چکا ہے سر زخم دل تلک یارو
کوئی سیو، کوئی مرہم رکھو، ہوا سو ہوا"(۴۱)

اس غزل کے ساتھ تال کہروا آٹھ ماترے ہے اور راگ کھماچ میں اس کی طرز بنائی گئی ہے۔

گل بہار بانو

اقبال بانو اور ان کے بعد فریدہ خانم غزل گائیکی میں یہ دو نام بہت توانا تھے۔ ان کے بعد نور جہاں نے ترنم میں اپنا لوہا منوایا۔ ۸۰ کی دہائی۔ میں صاف ستھرا تلفّظ، سریلی آواز، شگفتہ لہجہ، غرض انہیں اپنے گانے پر پوری صحت کے ساتھ مہارت حاصل ہے۔ ان کی گائی غزلوں پر ایک نگاہ ڈالتے ہیں۔

"تو کیا یہ طے ہے کہ اب عمر بھر نہیں ملنا
تو پھر یہ عمر بھی کیوں، تم سے گر نہیں ملنا"(۴۲)

اور جس غزل سے انھیں ابتدا میں شہرت ملی اور اُن کی شناخت بن گئی وہ محسن بھوپالی کی یہ غزل ہے:

"چاہت میں کیا دنیاداری عشق میں کسی مجبوری
لوگوں کا کیا سمجھانے دو اُن کی اپنی مجبوری

روک سکو تو پہلی بارش کی بوندوں کو تم روکو
کچی مٹی تو مہکے گی یہ مٹی کی مجبوری

میں نے دل کی بات کہی اور تُو نے دنیاداری کی
میری عرض بھی مجبوری تھی ان کا حکم بھی مجبوری"(۴۳)

تال آٹھ ماترے کا کہروا ہے اور اس غزل کی طرز جس راگ میں بنائی گئی ہے وہ درباری ہے۔ پر اثر اور رعب دار تاثر کا راگ ہے۔ اس سے پہلے اس پر بات ہو چکی ہے۔

نصرت فتح علی خاں

خاندانی گویّے تھے۔ ان کے والد فتح علی خاں خیال گائیک تھے۔ مگر جب ملک تقسیم ہو گیا اور ہجرت کرنا پڑی تو وہ راجے مہاراجے جو سرپرستی کرتے تھے، نہ رہے۔ عوام میں پکا گانا سننے کا شعور کب تھا۔ اِس لیے عوامی مزاج کے مطابق قوالی کی ٹیم بنالی۔ فتح علی خاں کی وفات کے بعد یہ گھرانہ مایوسی کا شکار تھا کیونکہ اُن کے بیٹے نصرت کی آواز غیر معمولی طور پر پتلی اور اچھے گلوکاروں جیسی نہ تھی۔ روشن آرا بیگم نے ایک دفعہ

بہ اصرار اُن کا گانا سنا تو بہت تاسف کا اظہار کیا۔ نصرت صاحب کو یہ بات کھا گئی۔ اُس کے بعد اتنی محنت کی کہ ایک وقت ایسا آیا، دنیا نے تعظیم میں اُن کے سامنے اپنے گھٹنے ٹیک دیے۔ بے حد سریلے، تال کے ایسے پکے جیسے کوئی مشین۔ تان پلٹا، لے کاری، گرہ، ہر کام میں یکتا۔ اور اعلیٰ درجے کے موسیقار۔ قوالی اور پھر اُس میں فیوژن (مشرق اور مغرب کی موسیقی کا امتزاج) سے اپنا نام پوری دنیا میں روشن کیا، غزل بھی گائی۔ گو اُن کا اندازِ گائیکی غزل سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ لیکن جو کام انہوں نے کیا ہے اُس کا تذکرہ، انہیں خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لیے از حد ضروری ہے۔

ناصؔر کاظمی کی یہ غزل انہوں نے تیز لے میں گائی۔ غزل سے زیادہ اسے گیت کی طرح برتا۔ لیکن عوام میں بہت مشہور ہوئی۔

"غم ہے یا خوشی ہے تُو
میری زندگی ہے تُو"(۴۴)

اس غزل میں تیز ردھم اپنایا گیا مگر تال کہروا آٹھ ماترے ہی ہے۔ اس کی دھن بنانے کے لیے نصرت فتح علی خاں نے راگ درباری کو استعمال کیا، لیکن اپنی تیاری اور استادی دکھانا بھی بہر حال مقصود تھا، اس لیے اس میں کچھ سر ایسے بھی لیے جس سے درباری میں تبدیلی نظر آئی۔ مہدی حسن کسی راگ کو جب گانے کے لیے چنتے تھے تو ان کی کوشش ہوتی تھی کہ اس راگ کی اصل روح، رنگ متاثر نہ ہو، لیکن میں اس سے پہلے ذکر کر چکا ہوں کہ پنجاب میں بے ڈار گائیکی کا لوگ مزا لیتے ہیں۔ درباری اس سے قبل مذکور رہا ہے۔

"دوست کیا خوب وفاؤں کا صلہ دیتے ہیں
ہر نئے موڑ پر اک زخم نیا دیتے ہیں"(۴۵)

تال کہروا آٹھ ماترے ہے۔ اور کھماچ ٹھاٹھ کا راگ راگیشری ہے جو نصرت خاں نے اس غزل کو گانے کے لیے چنا ہے۔ طرز میں کہیں کہیں قریبی راگ کلاوتی کا بھی احتمال ہوتا ہے، لیکن راگیشری کا سموادی سر دھیوت ہے اور اس طرز میں وہ یہ سر بار بار لگا رہے ہیں۔

"راگیشری کھماچ ٹھاٹھ کی اوڈھو کھاڈو راگنی ہے۔ وادی مدھم یا گندھار، سموادی، دھیوت یا کھرج۔ برن اوڈھو کھاڈو۔ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر۔

آروہ: سا گا ما دھا نی سا َ

اوروہ: سا َ دھا ما گا رے سا۔"(۴۶)

"میں تلخیِ حیات سے گھبرا کے پی گیا
غم کی سیاہ رات سے گھبرا کے پی گیا"(۴۷)

ساغرؔ صدیقی کی یہ غزل نصرت فتح علی خاں نے تال کہروا آٹھ ماترے میں گائی اور اس کی دھن بنانے کے لیے راگ بھیرویں کو چنا۔ اس راگ کے بارے میں بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔ غزل عوام میں بہت پسند کی گئی۔

ریڈیو پاکستان کی خدمات:

پاکستان ٹیلی وژن کے فعال اور متحرک ہو جانے سے ریڈیو کا کام رکا تو نہیں لیکن کافی حد تک اس کی مقبولیّت میں کمی واقع ہوئی۔ کہاں صرف آواز اور کہاں ساتھ میں تصویر کا بھی مزا؟ لیکن کچھ یوں تھا کہ ریڈیو والوں کو اگر کسی گیت، غزل کی ریکارڈنگ مل جاتی تو ان کی لائبریری میں اضافہ ہو جاتا اور بعد میں وہ ریکارڈنگ بار بار نشریاتی لہروں کے ذریعے زیبِ سماعت ہوتی رہتی۔ ایک زمانے میں اعلیٰ، اچھے، گزارے کے قابل فن کار ریڈیو کے ملازم ہوتے تھے اور ان کو مقام و مرتبے کے لحاظ سے تنخواہ ملتی تھی۔ سکّہ گرتا گیا اور معاوضے وہی رہے لہذا ریڈیو کو اچھے آرٹسٹ خیر باد کہنے لگے۔ ریڈیو والوں نے بھی بازار سے کیسٹ خرید کر کام چلانا شروع کر دیا۔ کون ایک ریکارڈنگ کے لیے اتنا خرچ کرے۔ اس سے بتدریج معیار میں کمی آتی گئی۔

غلام عباس

گزشتہ کئی دہائیوں سے فلم ریڈیو اور ٹی وی کے لیے گا رہے ہیں۔ مہدی حسن کے شاگرد بھی ہیں اور ان کا انداز بھی غلام عباس کی گائیکی میں نظر آتا ہے۔ بہت اچھے غزل کے گلوکار ہیں۔ لائیو ایک دفعہ انھیں سنا تھا: کام سیٹ ایبٹ آباد میں۔ مہدی حسن کی غزلیں اس طرح دہرائیں کہ حق ادا کر دیا۔ لیکن المیہ یہ ہے کہ وہ اپنی غزلیں گا کر معروف نہ کروا سکے،، جس طرح غلام علی یا مہدی حسن نے نام کمایا۔ شاید انہیں اس میدان میں اتنی دلچسپی نہ تھی کیوں کہ مہدی حسن کا فلمی گانا چھوڑنے کے بعد فلم انڈسٹری میں غلام عباس کا طوطی

بول رہا تھا۔ وہ گیتوں کی طرف زیادہ مصروف رہے۔ البتہ اسلم کولسری کی ایک غزل ان کی نمائندگی کرتی ہے اور ریڈیو پر خوب چلی ہے۔

"میں نے روکا بھی نہیں اور وہ ٹھہرا بھی نہیں
حادثہ کیا تھا جسے دل نے بھلایا بھی نہیں

جانے والوں کو کہاں روک سکا ہے کوئی
تم چلے ہو تو کوئی روکنے والا بھی نہیں

دور و نزدیک سے اٹھتا نہیں شورِ زنجیر
اور صحرا میں کوئی نقشِ کفِ پا بھی نہیں

وہ تو صدیوں کا سفر کر کے یہاں پہنچا تھا
تو نے منہ پھیر کے جس شخص کو دیکھا بھی نہیں" (۴۸)

اس غزل کی تال دادرا چھے ماترے ہے اور اسے کھماچ ٹھاٹھ کے خوب صورت راگ کلاوتی میں گایا گیا ہے۔ اس کی طرز ریڈیو پاکستان کے سابق اسٹیشن ڈائریکٹر خالد اصغر نے بنائی: جو خود بھی ایک گلوکار تھے۔ کلاوتی کے بارے میں اس سے پہلے بات ہو چکی ہے۔

حفیظؔ ہوشیار پوری کی یہ غزل بھی ریڈیو پاکستان کے لیے مہدی حسن نے گائی۔ اس غزل کے بارے میں یہ بھی سنا تھا کہ دراصل حفیظؔ نے یہ غزل اپنی بیٹی کی شادی پر کہی تھی۔

طبلے پر پیر بخش اور ساتھی ہارمونیم پر تصدّق حسین ہیں۔ نہایت سادہ آرکسٹرا ہے۔ طبلے پر چھے ماترے کا وادرہ ہے۔ ای ایم آئی نے کیسٹ سیریز میں یہ غزل ریلیز کی تھی۔

"محبت کرنے والے کم نہ ہوں گے
تری محفل میں لیکن ہم نہ ہوں گے

زمانے بھر کے غم اور اک ترا غم
یہ غم ہو گا تو کتنے غم نہ ہوں گے

دلوں کے الجھنیں بڑھتی رہیں گی
اگر کچھ مشورے باہم نہ ہوں گے

اگر تُو اتفاقا" مل بھی جائے
تری فُرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے

حفیظؔ ان سے میں جتنا بدگماں ہوں
وہ مجھ سے اس قدر برہم نہ ہوں گے "(۴۹)

کھماچ ٹھاٹھ کے راگ کھماچ میں یہ غزل کمپوز کی گئی۔ اس راگ میں کومل اور شُدھ نکھاد، دونوں مستعمل ہے۔ یہ کھاڈو سمپورن راگ ہے یعنی آروہ میں رکھب نہیں لگتا۔ وادی گندھار اور سموادی نکھاد ہے۔ گانے کا وقت، رات کا دوسرا پہر۔ آروہ میں پنچم "پا" کم لگانا چاہیے اور "ما" اور "دھا" کی سنگت اس میں جان ڈال دیتی ہے۔

اس راگ میں خیال کم اور ٹھمری، غزل زیادہ گائی جاتی ہیں۔

"آروہ: سا رے گا(کومل) پا دھا نی سا

اوروہ: سانی(کومل)دھا پا ما(کومل) گا رے سا"(۵۰)

آروہ میں تیور گندھار اور نکھاد اور اوروہ میں کومل گندھار اور نکھاد لگاتے ہیں۔

ریکارڈنگ کمپنیوں کی خدمات:

ٹیپ ریکارڈر کی مقبولیّت سے کیسٹ کمپنیوں کے مالکان کے وارے نیارے ہوگئے۔ اچھی کمپنیاں تو رائلٹی دیتی تھیں۔ لیکن دیکھتے ہی دیکھتے ایسے لوگ بھی بازار میں آگئے جو پرائے کام کو چوری چھپے فروخت کر کے روپیہ کمانے لگے۔ ای ایم آئی کی ریکارڈنگز نئے ناموں، لیبلوں سے جاری کرنے لگے۔ اور اس میں نقصان فن کاروں کا بھی ہوا۔ کیوں کہ ان کی رائلٹی ماری گئی۔ پاکستان کی ایک نجی کیسٹ کمپنی نے گزشتہ سالوں میں بہت ترقی کی۔ اُس کا مالک جو کروڑوں پتی تھا: اُس کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ وہ ایک زمانے میں کیسٹوں کے ڈِبے ویسپا پر اُٹھا کر چھوٹی چھوٹی دکانوں پر پھیری لگاتا تھا۔ مجھے سترہ سال پہلے جب اُس کے دفتر جانے کا اتفاق ہوا تو دیکھا کہ ایک بہت بڑی بلڈنگ میں وہ دفتر، شان دار فرش و فروش سے آراستہ تین منزلوں پر محیط تھا۔ اِس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ اِس چوری کے دھندے میں کتنا مال کمایا گیا۔

غزل کی ترویج و اشاعت میں ان لوگوں کا بھی اپنا کردار تھا، اس لیے دیکھتے ہیں کیسٹ کمپنیوں نے غزل کے فروغ کے لیے کتنا کردار نبھایا۔

۱۹۸۱ء سے قبل "انداز مستانہ" نامی کیسٹ "ٹائم سیریز" نے ریلیز کی۔ اس میں مہدی حسن نے قتیلؔ شفائی کی یہ غزل، سادہ آرکسٹرا، ہارمونیم اور طبلہ کے ساتھ گائی۔ اس غزل کو بہت پزیرائی ملی۔ طبلے پر تال آٹھ ماترے کہرواہے۔

"یارو کسی قاتل سے کبھی پیار نہ مانگو
اپنے ہی گلے کے لیے تلوار نہ مانگو

گر جاؤ گے تم اپنے مسیحا کی نظر سے
مر کر بھی علاجِ دل بیمار نہ مانگو

سچ بات پہ ملتا ہے سدا زہر کا پیالہ
جینا ہے تو پھر جراتِ اظہار مانگو

کھل جائے گا اس طرح نگاہوں کا بھرم بھی
کانٹوں سے کبھی پھول کی مہکار نہ مانگو"(۵۱)

یہ غزل بھی محفل کی ہے اور کسی سامع نے فرمائش کی کہ راگ بھیرویں میں کوئی غزل سنائیں اور مہدی صاحب نے بھیرویں میں یہ خوبصورت غزل کمپوز کی۔ بھیرویں سدا بہار راگنی ہے۔ اس میں مہدی صاحب کی گائی بہت ساری غزلیں ہیں۔

بھیرویں پر فلمی غزلوں میں "یہ جھکی جھکی نگاہیں، انہیں میں سلام۔۔" کے ضمن میں بحث ہو چکی ہے۔

داغؔ دہلوی کی یہ غزل کیسٹ کے لیے تیار کی گئی۔ ریڈیو پاکستان سے بھی نشر ہوئی؛ خوبصورت غزل، بے سود وعدوں کا احاطہ کیے ہوئے اور مہدی حسن خاں نے گاتے ہوئے برہا کا حق ادا کر دیا۔ چھے ماترے کی تال دادرا ساتھ طبلے پر بج رہی ہے۔

"غضب کیا تیرے وعدے پر اعتبار کیا
تمام رات قیامت کا انتظار کیا

ہم ایسے محوِ نظّارہ نہ تھے کہ ہوش آتا
مگر تمھارے تغافل نے ہوشیار کیا

تجھی کو وعدۂ دیدار ہم سے کرنا تھا
یہ کیا کیا کہ جہاں کو امیدوار کیا

یہ دل کو تاب کہاں ہے مآل اندیش
انھوں نے وعدہ کیا ہم نے اعتبار کیا

نہ پوچھ دل کی حقیقت مگر یہ کہتے ہیں
وہ بے قرار رہے جس نے بے قرار کیا"(۵۲)

شعروں کے متن پر غور کیا جائے تو رات گزر چکی ہے۔ تمام رات انتظار کیا گیا ہے۔ اب اس غزل کو لازماً صبح کے کسی راگ میں کمپوز کرنا تھا۔ اور ایسے ہی مہدی صاحب نے کیا۔ بہت اداس اور افسردہ راگ "جوگیا" کو چنا۔ بھیرویں ٹھاٹھ کا یہ راگ اوڈھو کھاڈو ہے۔ یعنی اوپر جاتے ہوئے پانچ اور نیچے آتے ہوئے چھے سُروں کا راگ ہے۔ آروہ میں نکھاد اور گندھار ورجت (منع) ہیں اور وہ میں صرف گندھار درجت ہے۔ پنچم کا سُر کمزور لگایا جاتا ہے۔ ما اور دھا کی تکرار سے اس راگ کا رنگ جمتا ہے۔ برہا اور بیراگ کا کلام اس راگ میں خوب جچتا ہے۔

"وادی، تار سپتک کا کھرج، سموادی، مدھم۔ گانے کا وقت، صبح یا رات کا پچھلا پہر۔
خاص تان: سارے م (کومل) اگارے (کومل) سانِ رے سا
آروہ: سارے (کومل) ماپا دھاسا
اوروہ: سانی دھاپاما گارے (کومل) سا"(۵۳)

استاد ظفر علی خاں گوالیار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے، کراچی میں مقیم تھے۔ ان کے گانا سن کر لگتا ہے کہ انڈین گلوکار انُوپ جلوٹا ان کے انداز کی نقل کیا کرتا تھا۔ گھرانے دار ہونے کی بنا پر موسیقی کی باریکیوں سے خوب واقف تھے اور بڑی فراخ دلی سے اپنے شاگردوں کو موسیقی سکھاتے تھے۔ اُن کی یہ غزل ایک زمانے میں بہت مشہور ہوئی۔ کیسٹ کے ذریعے یہ کلام جاری ہوا۔

"زندگی کی راہوں میں رنج و غم کے میلے ہیں
بھیڑ ہے قیامت کی اور ہم اکیلے ہیں

آئینے کے سو ٹکڑے ہم نے کر کے دیکھے ہیں
ایک میں بھی تنہا تھے سو میں بھی اکیلے

گیسوؤں کے سائے میں ایک شب گزاری ہے
آپ سے جدا ہو کر آج تک اکیلے ہیں

گُل پہ ہے فدا بلبل، شمع پہ ہے پروانہ
اِس بھری جوانی میں آپ کیوں اکیلے ہیں

جب شباب آیا ہے آنکھ کیوں چراتے ہو؟
بچپنے میں ہم اور تم ساتھ ساتھ کھیلے ہیں" (۵۴)

اس غزل میں تال کہروا آٹھ ماترے ہے۔ لیکن اس کی طرز جس راگ میں بنی ہے وہ ابھی متنازعہ ہے۔ اگر آپ ذہن میں لتا کی گائی غزل لائیں "رسمِ الفت کو نبھائیں تو نبھائیں کیسے۔۔۔" یہ غزل راگ مدھ ونتی میں بنائی گئی ہے۔ کھرج، سا، گا کومل۔ مدھم شدھ، پنچم، دھیوت شدھ، نکھاد شدھ۔ رکھب آروہ میں ورجت ہے۔ اسی مدھ ونتی میں ایک سُر "نکھاد کومل" کر دیں تو راگ بدل کر مدھ ونتی سے "راگ سلطانی" بن جاتا ہے۔ جس میں بلقیس خانم نے غزل "کچھ دن تو بسو میری آنکھوں میں۔۔" گائی ہے۔ ظفر علی خاں بھی اس غزل میں نکھاد کومل استعمال کر رہے ہیں۔ مگر یہ راگ موسیقی کی پرانی کتابوں میں نہیں ہے۔ نصرت فتح علی خاں نے ایک قوالی "اج لتھا نہیں اکھیاں داچاہ۔۔۔" میں اسی راگ سلطانی کو استعمال کیا ہے۔

منّی بیگم

اُن کا اصل نام نادرہ بیگم تھا۔ ۱۹۷۰ء میں ڈھاکہ سے پاکستان آئیں۔ اُس زمانے میں اُن کی ایک ریکارڈنگ ایچ ایم وی نے جاری کی جو ملک اور بیرونِ ملک بہت مشہور ہوئی۔ اچھی آواز کی مالک تھیں لیکن ناک کے سروں کا استعمال زیادہ تھا۔ کلاسیکل جان کاری اور ریاضت کی کمی کی وجہ سے زیادہ عرصہ اپنی جگہ برقرار نہ رکھ سکیں لیکن اُن کا جداگانہ انداز اور لہجہ ان کی انفرادیّت کو قائم رکھتا ہے اور اُن کی غزلیں حافظے سے محو نہیں ہونے دیتا۔ اُن کی غزل گائیکی کے باب میں خدمات کا جائزہ لیتے ہیں۔

تابش کانپوری کی مشہورِ زمانہ غزل ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ اصل غزل اور گائی گئی غزل میں بہت سا فرق ہے۔ سنیے اور پڑھیے بھی۔ شاید اس فرق کی وجہ یہ ہے کہ کسی نے منّی بیگم کو حافظے کی مدد سے، اصل متن دیکھے بغیر یہ غزل لکھ دی ہے: اور انھوں نے بھی من و عن اُسے ویسے ہی گا کر ریکارڈ کرا لیا ہے۔

"تیری صورت نگاہوں میں پھرتی رہے، عشق تیرا ستائے تو میں کیا کروں
کوئی اتنا تو آ کر بتا دے مجھے، جب تری یاد آئے تو میں کیا کروں

میں نے خاکِ نشیمن کو بوسے دیے، اور یہ کہہ کر بھی دل کو سمجھا لیا
آشیانہ بنانا مرا کام تھا، کوئی بجلی گرائے تو میں کیا کروں

میں نے مانگی تھی یہ مسجدوں میں دعا، میں جسے چاہتا ہوں وہ مجھ کو ملے
جو مرا فرض تھا میں پورا کیا، اب خدا ہی نہ چاہے تو میں کیا کروں

شوق پینے کا مجھ کو زیادہ نہ تھا، ترکِ توبہ کا کوئی ارادہ نہ تھا
میں شرابی نہیں مجھ کو تہمت نہ دو، وہ نظر سے پلائے تو میں کیا کروں

حسن اور عشق دونوں میں تفریق ہے، پر انھی دونوں پر میرا ایمان ہے
گر خدا رُوٹھ جائے تو سجدے کروں، اور صنم رُوٹھ جائے تو میں کیا کروں" (۵۵)

تال آٹھ ماترے کہروا ہے اور طرز کافی ٹھاٹھ کے راگ "پیلو" میں۔ پیلو پر اس سے قبل بات ہو چکی ہے۔ استاد قمرؔ جلالوی کی بہت مشہور غزل، جسے بہت سارے گانے والوں نے گایا۔ حتیٰ کہ قوالوں نے بھی اس غزل میں طبع آزمائی کی ہے۔ منی بیگم کی انفرادیّت اِس غزل میں واضح ہے۔

"مریضِ محبت انھی کا فسانہ سناتا رہا دم نکلتے نکلتے
مگر ذکر شامِ الم جب بھی آیا چراغِ سحَر بجھ گیا جلتے جلتے

انھیں خط میں لکھا تھا دل مضطرب ہے جواب ان کا آیا "محبت نہ کرتے
تمھیں دل لگانے کو کس نے کہا تھا؟ بہل جائے گا دل بہلتے بہلتے

مجھے اپنے دل کی تو پرواہ نہیں ہے مگر ڈر رہا ہوں کہ کم سِن کی ضد ہے
کہیں پائے نازک میں موچ آ نہ جائے دلِ سخت جاں کو مسلتے مسلتے

بھلا کوئی وعدہ خلافی کی حد ہے، حساب اپنے دل میں لگا کر تو سوچو
قیامت کا دن آ گیا رفتہ رفتہ، ملاقات کا دن بدلتے بدلتے

ارادہ تھا ترکِ محبت کا لیکن فریبِ تبسّم میں پھر آ گئے ہم
ابھی کھا کے ٹھوکر سنبھلنے نہ پائے کہ پھر کھائی ٹھوکر سنبھلتے سنبھلتے"(۵۶)

تال آٹھ ماترے کہروا ہے اور سُروں سے طرز آساوری ٹھاٹھ کے راگ " درباری " میں نظر آتی ہے۔ گو اس راگ کی بہت نمایاں شکل نہیں بنتی جس طرح "انوکھا لاڈلا۔۔۔ "یا گیت "تُو جو نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے" میں نمایاں ہے۔ درباری کا ذکر اس سے قبل ہو چکا ہے۔

حسن عباس رضاؔ کی یہ غزل منی بیگم نے کیسٹ کے لیے گائی اور بڑی مشہور ہوئی۔

" آوارگی میں حد سے گزر جانا چاہیے
لیکن کبھی کبھار تو گھر جانا چاہیے

مجھ سے بچھڑ کے ان دنوں کس رنگ میں ہیں وہ
یہ دیکھنے رقیب کے گھر جانا چاہیے

اُس بت سے عشق کیجیے لیکن کچھ اس طرح
پوچھے کوئی تو صاف مکر جانا چاہیے

نادان جوانی کا زمانہ گزر گیا
اب آ گیا بڑھاپا سدھر جانا چاہیے "(۵۷)

آٹھ ماترے کا چلنتر کہروا تال ہے اور اسے کافی ٹھاٹھ کے راگ کافی میں ہی گایا گیا ہے۔ کافی کا بیان اس سے قبل ہو چکا ہے۔

شادؔ عظیم آبادی کی بہت عمدہ غزل عابدہ پروین نے کیسٹ کمپنی کے لیے گائی۔ اِس غزل نے بھی کافی شہرت پائی۔ غزل " لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں۔۔ " کے مصداق ہے۔

"ڈھونڈو گے اگر ملکوں ملکوں، ملنے کے نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جس کی حسرت و غم، اے ہم نفسو! وہ خواب ہیں ہم

اے درد! بتا کچھ تُو ہی بتا! اب تک یہ معمہ حل نہ ہوا
ہم میں ہے دلِ بے تاب نہاں یا آپ دلِ بے تاب ہیں ہم

میں حیرت و حسرت کا مارا، خاموش کھڑا ہوں ساحل پر
دریائے محبت کہتا ہے، آ! کچھ بھی نہیں پایاب ہیں ہم

لاکھوں ہی مسافر چلتے ہیں، منزل پہ پہنچتے ہیں دو اک
اے اہلِ زمانہ! قدر کرو نایاب نہ ہوں، کم یاب ہیں ہم

مرغانِ قفس کو پھولوں نے، اے شاد! یہ کہلا بھیجا ہے
آ جاؤ جو تم کو آنا ہو ایسے میں، ابھی شاداب ہیں ہم "(۵۸)

طبلے پر تال چھے ماترے دادرا ہے اور نہایت میٹھا کلیان ٹھاٹھ کا راگ ایمن (اسے راگ یمن بھی کہتے ہیں) ہے۔ ایمن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔۔ اس راگ میں یہ غزل کھل اٹھی ہے۔

سلیم کوثر کی اس غزل کو بہت سے گلوکاروں نے گایا۔ معلوم نہیں اس کی وجہ غزل کی خوبی تھی یا مقابلے کی فضا؟ شاید ہی کوئی غزل گائیک ہو جس سے یہ غزل بچ سکی ہو۔ حتیٰ کہ قوالوں سے بھی اسے گایا۔ غزل کی خوبی تو بہر صورت مسلّمہ ہے۔ مسلسل غزل ہے اور دورِ حاضر کا المیہ ہے سماج میں ہم ایک ساتھ رہ کر بھی ایک دوسرے کے نہیں اور نہ ایک دوسرے کو جانتے ہیں۔ زبان کی سادگی اور جذبات کی سچائی اس غزل کے قبولِ عام کا باعث بن گئی۔

لطف کی بات یہ ہے کہ مہدی صاحب کے لیے یہ طرز مشہور موسیقار ستار نواز استاد رئیس خان نے بنائی تھی۔ مگر خود انہیں یہ غزل اتنی پسند آئی کہ ایک الگ طرز اپنے لیے بنائی اور خود بھی ریکارڈ کروائی، اب یہ ان کی مسلّمہ استادی ہے کہ ایک ہی راگ بھیرویں میں دونوں طرزیں ہیں، اپنی بھی اور مہدی حسن کی بھی لیکن دونوں ایک دوسرے سے یکسر جدا ہیں۔ زیادہ تر گلوکاروں نے اس غزل کو سات ماترے کی تال مغلئ میں گایا، مہدی حسن نے چھے ماترے کی تال دادرہ میں گایا۔

"میں خیال ہوں کسی اور کا مجھے سوچتا کوئی اور ہے
سر آئینہ مرا عکس ہے پسِ آئینہ کوئی اور ہے

میں کسی کے دستِ طلب میں ہوں تو کسی کے حرفِ دعا میں ہوں
میں نصیب ہوں کسی اور کا مجھے مانگتا کوئی اور ہے

عجب اعتبار و بے اعتباری کے درمیان ہے زندگی
میں قریب ہوں کسی اور کے مجھے جانتا کوئی اور ہے

تجھے دشمنوں کی خبر نہ تھی مجھے دوستوں کا پتا نہ تھا
تیری داستاں کوئی تھی میرا واقعہ کوئی اور ہے

وہی منصفوں کی روایتیں وہی فیصلے کی عبارتیں
میرا جرم تو کوئی اور تھا پہ مری سزا کوئی اور ہے" (۵۹)

یہ طرز بھی بھیرویں میں ہے اور راگ بھیرویں پر اس سے پہلے ہم سیر حاصل بحث کر چکے ہیں۔
خاطر غزنوی کی یہ غزل چھوٹی بحر کی خوبصورت غزل ہے اور اسے اسی حسن و خوبی سے مہدی حسن نے گایا۔ ریکارڈنگ انڈیا کی ہے۔ بہت خوبصورت آرکسٹرا کے ساتھ ریکارڈ کی گئی۔ سنتوُر (جو سو تاروں والا ایک ساز ہے) کے سُروں نے ساری غزل میں سماں باندھ رکھا ہے۔ کہروا آٹھ ماترے کا ٹھیکا اس غزل کے ساتھ بہت صفائی اور مہارت سے بجایا جارہا ہے۔

"جب اُس زلف کی بات چلی
ڈھلتے ڈھلتے رات ڈھلی

اُن آنکھوں نے لُوٹ کے بھی
اپنے اوپر بات نہ لی

شمع کا انجام نہ پوچھو
پروانوں کے ساتھ جلی

اب کے بھی وہ دُور رہے
اب کے بھی برسات چلی

پھر بھی چٹکی پھر بھی کھلی
دیکھ کے سب حالات کلی

خاطرؔ یہ ہے بازیِ دل
اس میں جیت سے مات بھلی" (۶۰)

اس سے پہلے مہدی حسن کی فلمی غزلیں پیش کی گئی ہیں۔ ان میں کچھ غزلوں میں اِس راگ چارو کیشی کا بیان ہو چکا ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ کا بہت اُداس سا راگ ہے۔ اور "ہمیں کوئی غم نہیں تھا۔۔۔ " میں اس کی تعریف ہو چکی ہے۔ یہ غزل بھی راگ چارو کیشی میں کمپوز کی گئی۔ تال کہروا آٹھ ماترے ہے۔

۱۹۸۵ء میں مہدی صاحب نے اقبالؔ کی یہ غزل ریکارڈ کروائی۔ طبلے پر عبد الستار خان تاری اور باجے پر تصدّق ہیں۔ اس کے علاوہ بھی خاں صاحب نے علامہ اقبالؔ کا کافی کلام گایا ہے۔ لیکن اس غزل میں ایک خاص گھمبیر تا ہے جو اس کے راگ کا حصّہ ہے۔ تال چھے ماترے دادرا ہے۔ "پریشاں ہو کے۔۔۔ " کی پریشانی طرزِ ادا میں مہدی صاحب نے سمو کر رکھ دی۔

"پریشان ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے راہی کو
کھٹک سی ہے جو سینے میں غمِ منزل نہ بن جائے

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہ داری مرا ساحل نہ بن جائے"(۶۱)

ماروا ٹھاٹھ کا راگ ماروا اس غزل کی دھن بنانے کے لیے چنا گیا اس ٹھاٹھ میں رکھب "رے" کومل ہے اور باقی سب سُر تیور یا شُدھ ہیں۔ ماروا کھاڈو یعنی چھے سُروں کا راگ ہے۔ پنچم "پا" کا سُر اِس میں نہیں لگایا جاتا۔ ماروا میں بیراگ کا رُوکھا پن ہے۔ اس میں زیادہ تر کھڑے سُر لگائے جاتے ہیں۔ بہلاوے اور مینڈھ کم استعمال ہوتے ہیں۔ اترانگ یعنی اوپر کے سروں کا راگ ہے لیکن آورہ میں نکھاد بہت کم لگائی جاتی ہے۔ دھیوت اور رکھب کی سنگت رہتی ہے۔

پکڑ: دھا ما گا رے(کومل) گا ما گا ما رے(کومل) نی سا
آروہ: سا رے(کومل)گا ما دھا نی دھا سا
اوروہ: سا نی دھا ما گا رے(کومل) سا" (۶۲)

استاد قمرؔ جلالوی کا کلام بہت خوب صورت ساز ینے کے ساتھ عابدہ پروین نے گایا۔ غزل کے آخر میں الاپ کاری بھی کی ہے۔ رد ھم پر بہت محنت کی گئی ہے۔ طبلہ ڈھولک بہت رَچی ہوئی سنگت کر رہے ہیں۔

"مرا خاموش رَہ کر بھی انھیں سب کچھ بتا دینا
زباں سے کچھ نہ کہنا ، دیکھ کر آنسو بہا دینا

میں اس حالت سے پہنچا حشر والے خود پکار اٹھے
کوئی فریاد کرنے آ رہا ہے ، راستہ دینا

اجازت ہو تو کہَ دوں قصۂ الفت سر محفل
مجھے کچھ تو فسانہ یاد ہے کچھ تم سنا دینا

میں مجرم ہوں مجھے اقرار ہے جرمِ محبّت کا
مگر پہلے خطا پر غور کر لو پھر سزا دینا" (۶۳)

طارق طافو نے اس کی موسیقی ترتیب دی۔ تال آٹھ ماترے ہے۔راگ بلاس خانی ٹوڑی دکھائی دیتا ہے۔ بھیرویں ٹھاٹھ میں دوسرے ٹھاٹھوں کی نسبت بہت کم راگ ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ بھیرویں کا رنگ اتنا تیز ہے کوئی بھی راگ پر اس پر اس کی چھاپ نظر آتی ہے۔بلاس خاں میاں تان سین کا فرزند تھا۔حکایت مشہور ہے کہ باپ نے کہا: باقی ٹھاٹھوں میں ٹوڑیا موجود ہیں بھیرویں میں نہیں ہے، جاؤ بھیرویں میں سے ٹوڑی نکال کر لاؤ۔ایک عرصہ بلاس خاں اس کھوج میں لگا رہا اور ایک دن کامیاب لوٹا تو دیکھا، باپ نزع کے عالم میں تھا۔اس نے اپنی کامیابی سنانے کے لیے سارنگی لی یہ راگ گایا۔ تان سین کی مردہ آنکھوں میں بھی آنسو آ گئے۔ایسے قصے اکثر فرضی بھی ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ اِس راگ میں دکھ درد ایسے سمو کر رکھ دیا گیا ہے جیسے کوئی مرتے شخص پر ماتم کر رہا ہوتا ہے۔اِس کی چال وکر ہے جو اِسے بھیرویں سے الگ کر دیتی ہے۔

"پنچم بھیرویں کا وادی سُر ہے اور آساوری میں بھی اس سُر پر ٹھہرا جاتا ہے۔یہی دو راگ ہیں جن کی چھایا اکثر اس راگ پر نظر آتی ہے۔اس لیے بلاس خانی ٹوڑی میں یہ سرُ" پنچم" کمی کے ساتھ لگایا جاتا ہے۔اس کا وادی سُر دھیوت اور سموادی سُر گندھار ہے۔ گانے کا وقت دن کا دوسرا پہر ہے۔اس راگ آروہ میں مدھم کا سُر ورجت ہے۔اسی طرح اوروہ میں پنچم ورجت ہے۔ بھیرویں سے بچانے کے لیے اس کی آروہ میں نکھاد کا سُر بھی کم لگایا جاتا ہے۔اس ٹھاٹھ میں سارے سُر کومل ہیں۔

پکڑ: سارے گارے نی دھاسا، گاما گارے سا

آروہ: سارے گاما گاپا دھانی سَا

اوروہ: سانی دھاپادھاما گاما گارے نی سا"(۶۴)

شاہ نیاز بریلوی کی درج ذیل غزل عابدہ پروین نے کمال حسن و مہارت سے گائی۔ اور اسے اتنا ہی قبولِ عام بھی نصیب ہوا۔

"یار کو ہم نے جا بجا دیکھا
کہیں ظاہر کہیں چھپا دیکھا

کہیں ممکن ہوا کہیں واجب
کہیں فانی کہیں بقا دیکھا

دید اپنے کی تھی اُسے خواہش
آپ کو ہر طرح بنا دیکھا

صورتِ گل میں کھلکھلا کے ہنسا
شکلِ بلبل میں چہچہا دیکھا

شمع ہو کر کے اور پروانہ
آپ کو آپ میں جلا دیکھا" (۶۵)

عابدہ پروین نے اسے کمپوزڈ آرکسٹرا کے ساتھ بالکل نئے انداز میں گایا۔ آج کل غزل کی گائیکی میں بھی ویسٹرن موسیقی کا امتزاج رواج پا گیا ہے۔ تال دادرا چھے ماترے ہی ہے لیکن یہاں طبلے کی بجائے بیٹ استعمال کیا گیا۔ راگنی بھیرویں ہے۔ اگر شمار کیا جائے تو آج تک سب سے زیادہ اسی راگنی میں گایا گیا ہے۔

کمپوزڈ آرکسٹرا سے مراد ٹریک ریکارڈنگ ہے۔ اس میں گلوکار ایک مخصوص بیٹ کے ساتھ غزل یا گانا گا کر ریکارڈ کروا دیتا ہے۔ بعد میں کمپیوٹر کے سافٹ ویئرز سے خالی جگہوں میں موسیقی کے ٹکڑے بھر دیے جاتے ہیں۔ طبلہ، ڈرم، گٹاریں الغرض سارا سازینہ مکمل ہو جاتا ہے۔ تب گلوکار کی پہلی آواز مٹا دی جاتی ہے اور نئے سرے سے مکمل موسیقی کے ساتھ ریکارڈ کیے گئے کمپوزڈ آرکسٹرا میں گلوکار گا کر ریکارڈ کرواتا ہے۔

عابدہ پروین دورِ حاضر میں، پاکستان میں غزل گائیکی کا ایک بڑا نام ہے۔ وہ ابھی بھی کام کر رہی ہیں اور مستقبل میں بھی ان سے اچھے کام کی توقعات ہیں۔ غلام علی کے صاحبزادے بھی اس میدان میں اتر چکے ہیں اور کچھ عرصہ قبل ایک البم میں انھوں نے آشا بھوسلے اور غلام علی سے اپنی موسیقی میں اکٹھا گوایا بھی ہے۔

بحیثیت مجموعی اس دور کو دیکھا جائے تو اس میں ریڈیو کا عمل دخل بہت کم نظر آتا ہے۔اس کی وجوہات پر بھی روشنی ڈالی جا چکی ہے۔زیادہ خدمات پاکستان ٹیلی ویژن اور پرائیویٹ ریکارڈنگ کمپنیوں کی دکھائی دیتی ہیں۔یہ سلسلہ ابھی بھی جاری ہے ؛گو غزل گائیکی کے باب میں بہت کم کام ہو رہا ہے۔ابھی ریکارڈنگ کمپنیوں کا کام بھی خال خال رہ چکا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ اب سی ڈی اور کیسٹ کا دور بھی ختم ہو چکا ہے۔دورِ حاضر میں یوٹیوب ایک ایسا سوشل میڈیا ہے جس پر بعض سمجھدار گانے والوں نے اپنے چینل بنا رکھے ہیں اور جب وہاں سے انہیں سنا جاتا ہے تو آمدنی میں سے اُن کا حصہ بھی یوٹیوب فراہم کر رہا ہے۔غزل گائیکی کا سفر جاری ہے اور اسے مزید نئے شعرا اور گلوکاروں کی محنت اور یکسوئی کی ضرورت ہے۔اس مقالے میں کسی حد تک اس طویل موضوع کو احاطۂ تحریر میں لانے کی ایک کوشش کی گئی ہے۔

حوالہ جات:

(۱) https://www.youtube.com/watch?v=E2qvlrjtUkQ
۲۰/فروری ۲۰۱۷ء

(۲) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، نیشنل کونسل آف دی آرٹس، اسلام آباد، جنوری ۱۹۷۵ء، ص

(۳) https://www.youtube.com/results?search_query=%D8%A8%D8%A7+khaal+o+khab+hue+roona
۲۰/فروری ۲۰۱۷ء

(۴) https://www.youtube.com/watch?v=JWXCIA46BZ4
۲۰/فروری ۲۰۱۷ء

(۵) https://www.youtube.com/watch?v=Kfi5ug2jQDw
۲۰/فروری ۲۰۱۷ء

(۶) انٹرویو، حبیب ولی محمد، کراچی، اپریل ۲۰۱۴ء

(۷) https://www.youtube.com/watch?v=N3CL3gcbGBQ
۲۱/فروری ۲۰۱۷ء

(۸) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۷۵

(۹) https://www.youtube.com/watch?v=dVLw4h3iYNE
۲۱/فروری ۲۰۱۷ء

(۱۰) بہادر شاہ ظفرؔ، اجڑے دیار میں، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء، ص ۸۸

(۱۱) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۲۱۲

(۱۲) https://www.youtube.com/watch?v=5FPYgy5R3a4
۲۱/فروری ۲۰۱۷ء

(۱۳) https://www.youtube.com/watch?v=mby8I6p2ZJY
۲۱/فروری ۲۰۱۷ء

(۱۴) https://www.youtube.com/watch?v=ypLPflo-gJg
۲۱/فروری ۲۰۱۷ء

(۱۵) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۲۹۶

(۱۶) https://www.youtube.com/watch?v=h181UWtCNJ8

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

(۱۷) https://www.youtube.com/watch?v=Y3AfpUTNHCg

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

(۱۸) https://www.youtube.com/watch?v=TqGrO5daKqM

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

(۱۹) https://www.youtube.com/watch?v=jWin4-uS1Lg

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

(۲۰) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۱۷

(۲۱) https://www.youtube.com/watch?v=8d7jDX_vt3Q

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۲) https://www.youtube.com/watch?v=dkQBLfTVLnI

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۳) https://www.youtube.com/watch?v=HEDe52fExq8

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۴) https://www.youtube.com/watch?v=WNVd5spkeHw

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۵) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۳۳

(۲۶) https://www.youtube.com/watch?v=EOD8pglae0o

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۷) https://www.youtube.com/watch?v=MwYnvxmOAoM

۲۳/فروری۲۰۱۷ء

(۲۸) https://www.youtube.com/watch?v=1agGofETwlo

۲۴/فروری۲۰۱۷ء

(۲۹) https://www.youtube.com/watch?v=-7XLV4ikzic

۲۴/فروری۲۰۱۷ء

(۳۰) https://www.youtube.com/watch?v=dQdQX09dE6M

۲۴/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۱) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۰۹

(۳۲) https://www.youtube.com/watch?v=Y6lqx2pjzqE

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۳) حبیب جالب، برگِ آوارہ، دانیال، کراچی، ۲۰۰۱، ص ۳۱

(۳۴) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص ۱۰۷

(۳۵) https://www.youtube.com/watch?v=8HuMe4cOND4

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۶) https://www.youtube.com/watch?v=8S8AucqX1iE

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۷) https://www.youtube.com/watch?v=c6u7B13HXaA

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۸) https://www.youtube.com/watch?v=ZFd2Dkuk7NE

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۳۹) https://www.youtube.com/watch?v=U0FMSVVp81k

۲۷/فروری ۲۰۱۷ء

(۴۰) https://www.youtube.com/watch?v=lR_UtkrVUKg

۲/مارچ ۲۰۱۷ء

(۴۱) https://www.youtube.com/watch?v=eyUv_4HjIxA

۲/مارچ ۲۰۱۷ء

(۴۲) https://www.youtube.com/watch?v=SkgJ9Hm0Wy8

۲/مارچ ۲۰۱۷ء

(۴۳) https://www.youtube.com/watch?v=qNY4xBXQTqU

۲/مارچ ۲۰۱۷ء

(۴۴) https://www.youtube.com/watch?v=GzB60B6ppr4

۲/مارچ ۲۰۱۷ء

(۴۵) https://www.youtube.com/results?search_query=dost+kia+khoob

۳/مارچ۲۰۱۷ء

(۴۶) اختر علی، ذاکر علی خاں، نورنگِ موسیقی، اردو سائنس بورڈ، لاہور۔ ۱۹۹۳ء، ص۹۰

(۴۷) https://www.youtube.com/watch?v=7n-CqchjWng

۳/مارچ۲۰۱۷ء

(۴۸) https://www.youtube.com/watch?v=iaQvfxnJwsw

۳/مارچ۲۰۱۷ء

(۴۹) قاضی ظہور الحق، رہنمائے موسیقی، ص۴۵

(۵۰) https://www.youtube.com/watch?v=E66v-2Ds4bg

۳/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۱) https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc

۴/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۲) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، خواجہ خورشید انور ٹرسٹ، لاہور، 1982ء ص64

(۵۳) https://www.youtube.com/watch?v=y1JCAWv--Bw

۴/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۴) https://www.youtube.com/watch?v=5xriJ8LDXo8

۴/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۵) https://www.youtube.com/watch?v=0pL92zrEVcE

۴/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۶) https://www.youtube.com/watch?v=ZK7ZuXbW038

۴/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۷) https://www.youtube.com/watch?v=i5bSh7ixd8c

۵/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۸) https://www.youtube.com/watch?v=aXSx3amYF0Y

۵/مارچ۲۰۱۷ء

(۵۹) https://www.youtube.com/watch?v=rR0BF-CSiMw

۵/مارچ۲۰۱۷ء

(۶۰) https://www.youtube.com/watch?v=vZfWhlBMy-g

۵/مارچ۲۰۱۷ء

(۶۱) خواجہ خورشید انور، راگ مالا، ص84

(۶۲) https://www.youtube.com/watch?v=wKFHmXAx2v0

۵/مارچ۲۰۱۷ء

(۶۳) https://www.youtube.com/watch?v=mKLRsd1OzRE

۸/مارچ۲۰۱۷ء

(۶۴) https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc

۹/مارچ۲۰۱۷ء

(۶۵) https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc

۱۰/مارچ۲۰۱۷ء

باب پنجم

حاصلِ تحقیق

غزل گوئی اور غزل گائیکی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اس مقالے میں غزل کی روایت اور تعارف پر سیر حاصل گفتگو ہوئی۔ محبوب کی باتیں کرنا ہجر و وصل، عشوہ و غمزہ، ناز و ادا الغرض ہر شے جو عشق سے وابستہ ہے اس کا ذکر غزل کا موضوع ہے۔ غزل کا تصوّرِ عشق تفصیل سے سامنے لایا گیا کہ عشق بڑے شعرا کے پاس، مجاز سے شروع ہو کر حقیقت کی طرف سفر کرنے کا نام ہے۔ تصوّف صوفیا کا عشق تھا جس کے معاملات وہ غزل میں پیش کرتے ہیں۔ صوفیا کی شاعری میں الفاظ کے مفاہیم بدل جاتے ہیں۔ عام آدمی ان مفاہیم سے آگاہ نہیں ہوتا۔ اسی لیے بعض نے اس عشق کی قیمت جان دے کر چکائی۔ سعدیؔ و حافظؔ سے غزل کا سفر ہندوستان میں ولیؔ کے دیوان تک آ گیا، جس نے شعرا کو اُردو زبان میں غزل گوئی کی جانب مائل کیا اور دیکھتے ہی دیکھتے سب اس کی زلفِ گرہ گیر کے اسیر ہو گئے۔

انسانی جذبات جتنا شعر میں ظاہر ہوتے ہیں اسی طرح موسیقی سے بھی جُڑے ہوئے ہیں۔ جس طرح شاعر مصرع کی لڑی میں لفظوں کو اِدھر سے اُدھر کر کے اثر آفرینی پیدا کرتا ہے اِسی طرح ایک موسیقار مختلف سُروں کی ترتیب بدل کر نغمہ تخلیق کرتا ہے، فنونِ لطیفہ میں مشترکہ پہلو "ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں" کے مصداق، جمالیاتی کھوج ہے۔ جب شعر اور موسیقی اکٹھے ہو جائیں تو سونے پر سہاگہ ہو جاتا ہے۔ الفاظ تو پہلے ہی پر تاثیر تھے، موزوں تھے، جب ساز و آواز سے مزیّن ہوتے تو سہ آتشہ ہو گئے۔ جس نے سنا گویا دل میں اترتے چلے گئے۔

غزل کی شاعری بذاتِ خود اپنے اندر غنائیت لیے ہوتی ہے۔ یہ شاعری خود تقاضا کرتی ہے کہ اسے خوش گلوئی سے متصل کیا جائے۔ جسمِ شعر کے لیے موسیقی اور خاص طور پر گائیکی بمنزلہ عروسی لباس کے ہے جو اُس کی دل رُبائی کو چار چاند لگا دیتا ہے۔

ہماری کلاسیکل موسیقی انتہائی دلفریب اور دل کش ہے۔ جو اسے سمجھتے ہیں وہ خوب قدر دان ہیں۔ جو نہیں سمجھتے انہیں کوشش ضرور کرنی چاہیے۔ سات سُروں پر ہماری موسیقی کا کُل نظام کھڑا ہے۔ انھی پورے سُروں میں پانچ آدھے کومل سر بنے اور کومل، شُدھ (خالص، مکمل) کے فراق اور وصل سے ہمارے سارے راگ (سُروں کی باقاعدہ ترتیب سے تشکیل شدہ قدیم گیت) بنے۔ کلاسیکل موسیقی سے مراد وہ موسیقی ہے جو

صدیوں پہلے بھی لطف و حظ کا سبب تھی اور زمانہ اس کی اس خوبی کو آج بھی ختم نہیں کر پایا۔ کلاسیکل موسیقی سے ہر دور میں اس کے کچھ عاشق جڑے رہے ہیں۔ تاریخ کے صفحات سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ قلعۂ معلیٰ ہر دور میں فن کاروں کا مربّی ہوتا تھا۔ مسلمانوں میں ہندوؤں سے زیادہ اس فن کے اساتذہ تھے۔ اِسی طرح جیسے غزل کہی جارہی تھی، ویسے اُس کو ساز و آواز میں پِرونے والے اور سَراہنے والے بھی موجود تھے۔ طرزیں اور کلام سن کر یاد کر لیا جاتا تھا۔ کسی خوش گُلو گویّے سے سنی غزل لوگ دہرا کر مزا لیتے تھے۔ پھر ایک دور آیا جب آواز کو ریکارڈ کرنے کا وسیلہ ہو گیا۔ یوں آوازیں محفوظ ہونے لگیں اور اچھے گانے والوں کا کام ان کے بعد بھی سننے کے قابل ہو گیا۔ ریڈیو کی ایجاد اور استعمال معاشرے کے لیے خبر معلومات اور تفریح لے کر آئی۔ پھر کیا تھا، ان دونوں اداروں کا پیٹ بھرنے کے لیے دھڑا دھڑ کام ہونے لگا۔ موسیقار، سازندے، گلوکار سب متحرک ہو گئے۔ فلموں میں بولتی فلمیں آ گئیں۔ شاعر، لکھاری، اداکار، صداکار سب کے لیے کام کے مواقع پیدا ہو گئے۔ ایسے میں کلام بھی ضروری تھا جسے گایا جائے، نئے شاعروں کے ساتھ ساتھ اساتذہ کا کلام بھی شامل کیا گیا۔ پکا گانا گانے والے بھی غزل کی طرف مائل ہوئے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ عوام میں غزل کو زیادہ پسند کیا جارہا تھا۔ استاد بڑے غلام علی خاں کے چھوٹے بھائی استاد برکت علی خاں نے بہت شاندار انداز میں غزلیں گائیں۔ ان کے ساتھ ساتھ بیگم اختر، کے ایل سہگل، طلعت محمود، محمد رفیع سب نے غزل گائیکی کی خدمت کی۔ پاکستان بننے کے بعد سے ۱۹۴۷ء سے ۶۰ تک کا احاطہ مقالے کے پہلے باب میں کیا گیا۔ اس دور میں گو پاکستان کی عوام بہت سے مسائل کا شکار تھی۔ اس کے باوجود پاکستان ریڈیو اور فلم انڈسٹری نے اپنا کام شروع کر دیا تھا۔ ابتلا کا زمانہ، نامساعد حالات، لیکن اس کے باوجود اُس دور میں جو کام ہوا اس کی نظیر کم ہی ملتی ہے۔ فلم انڈسٹری میں بڑے بڑے موسیقار ماسٹر غلام حیدر، فیروز نظامی، نثار بزمی اور ناشاد ہجرت کر کے پاکستان آ بسے تھے۔ انھوں نے فلموں میں ایسا شان دار میوزک دیا جس کی بعد میں کم ہی مثال ملتی ہے۔ پھر خواجہ خورشید انور اور رشید عطرے جیسے فطین موسیقاروں نے فلموں میں گیتوں غزلوں میں کلاسیکل موسیقی کو اس طرح سمویا کہ آسان اور عام فہم بنا دیا۔ اس دور میں ملکہ پکھراج، سلیم رضا، نسیم بیگم، مہدی حسن، نور جہاں کی گائی غزلوں پر تفصیلی تبصرہ موجود ہے۔ خاص طور پر جن راگوں میں غزلوں کی طرزیں بنائی گئیں ان پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ تال کا تعارف بھی موجود ہے۔

۱۹۶۰ء سے ۸۰ کا دور غزل گائیکی کا سنہری دور تھا۔ اس دور میں اتنا کام ہوا ہے کہ مکمل طور ضابطۂ تحریر میں لانے کے لیے شاید پوری ایک کتاب درکار ہو۔ اس دور میں پی ٹی وی کا آغاز بھی ہو چکا تھا۔ یہ ایک نیا انقلاب تھا۔ غالبؔ کے الفاظ میں "دُور رَہ کر وصل کے مزے۔۔" لینے والی بات تھی۔ کیوں کہ اب گانے والا گاتا ہوا بھی نظر آتا تھا۔ اس دور میں رونا لیلیٰ، فریدہ خانم، اقبال بانو، تصور خانم، طاہرہ سید، منی بیگم اور نیرہ نور جیسی خواتین غزل خواں، عوام کے سامنے آئیں۔ مردوں میں غلام علی، پرویز مہدی، حبیب ولی محمد، شوکت علی وغیرہ کی خدمات سامنے آئیں۔

۱۹۸۰ء سے تاحال کا دور غزل گائیکی کے سلسلے میں اتنا زرخیز نہیں تھا۔ صدیء گزشتہ کے اختتام تک تو صورتِ حال قدرے بہتر تھی: لیکن نئی صدی جہاں ملکی طور پر دہشت گردی کی لپیٹ میں آئی وہاں موسیقی سے دور بھی ہو گئی۔ مغربی اشتعال انگیز موسیقی کا زیادہ اثر ہوا نوجوان پھٹی پتلونیں اور گٹاریں لے کر خود ہی شاعر خود گلوکار خود ہی موسیقار بن گئے۔ اسی کو موسیقی سمجھ لیا گیا۔ بدمذاقی اس حال تک پہنچ گئی کہ ایک صاحب نے کہا "جب ٹی وی پر مہدی حسن کی غزل آتی ہے تو ہم ٹی وی کی آواز بند کر کے دیکھ دیکھ کر ہنستے رہتے ہیں۔" اس سے زیادہ دکھ کی بات کیا ہو گی کہ جن لوگوں نے اس فن کو اپنی ساری عمر دے دی اُن کو عوام ایسا صلہ دے۔

درج بالا دور میں بھی غلام علی صاحب، مہدی حسن، نور جہاں کا کام بہت نمایاں اور اہمیت کے قابل ہے۔ اس دور میں عابدہ پروین اور گل بہار بانو کا نام سامنے آیا جو بہت ورسٹائل اور سریلی گلوکارائیں ہیں۔ بہت سے ایسے گلوکار بھی ہیں جن کی کوئی اکا دکا غزل مشہور ہوئی۔ عابدہ پروین دورِ حاضر میں بھی اعلیٰ اور عمدہ کام جاری رکھے ہوئے ہیں۔

موسیقی ایک بہت وسیع اور دقیق علم ہے۔ دیگر علوم کی نسبت اس کا تعلق کانوں سے ہے۔ یہ کانوں سے ہی دیکھا اور پہچانا جاتا ہے۔ میں نے ہر غزل کے ساتھ اس کا راگ، راگ کا تاثر بھی درج کر دیا ہے۔ اس مقالے سے ایسا تو نہیں ہو گا کہ پڑھنے والا وہ راگ یا غزل گانے کے قابل ہو جائے گا۔ لیکن ان غزلوں کو جب سنے گا تو اسے یہ ضرور اندازہ ہو گا کہ اس غزل کے لیے کون سا راگ اور کیوں چنا گیا ہے اور اس راگ کی کیا شکل ہے۔ کیوں اس سے شعر اور موسیقی کا حسنِ تاثر بن رہا ہے۔ سننے والا راگوں کو پہچاننے کی کوشش ضرور کرے گا۔ مثال یوں ہے کہ جن لوگوں سے ہم روز ملتے ہیں اور ان کی آوازیں کان آشنا ہو جاتی ہیں۔ ان میں

سے کسی کی انجان نمبر سے بھی کال آئے تو ذہن فورا" پہچان لیتا ہے کہ کون بول رہا ہے۔ اسی طرح صرف سُن کر ہی ان راگوں کی پہچان ہو سکتی ہے۔ یہ علمِ موسیقی کو سمجھنے کی ایک ادنٰی سی کوشش ضرور ہے۔

زیرِ نظر مقالہ موسیقی سکھانے کی کوئی کتاب نہیں ہے لیکن خلوصِ دل کے ساتھ جو کچھ آج تک سیکھا اسے یہاں گائی گئی غزلوں پر تبصرے میں پیش کر دیا۔ بے شمار ایسے طالبِ علم ہوں گے جو غزل اور موسیقی دونوں کے شیدا ہوں گے۔ ان دو فنون کو اکٹھا کرنے کی یہ کوشش شاید ان لوگوں کے کام آئے، اور مستقبل میں جویانِ علم اس کام کو مزید اگلی منزلوں کی طرف لے کر جائیں۔ غالبؔ، میرؔ، فیضؔ، فرازؔ سب ہمارا سرمایہ ہیں۔ موسیقی اور غزل گائیکی نے ان کے کام کو سجایا سنوارا ہے۔ بلکہ ایک نئی صوتی شکل بھی دی ہے۔ زیرِ نظر مقالہ ان موسیقاروں، گلوکاروں، سازندوں کے لیے خراجِ تحسین بھی ہے جن کا کام غزل کی خدمت تھا۔ ان سب کا تذکرہ بھی غزل کی شاعری کے ساتھ لازم وملزوم ہو گیا ہے۔

مکمل طور پر اس موضوع کا احاطہ بہت مشکل کام تھا لیکن یہ اہتمام کیا کہ جو غزلیں گائی گئیں اور جن کو عوام نے پسند کیا انہیں یکجا کیا جائے۔ تاکہ جو ان دو موضوعات سے دلچسپی لینے والے ہوں انہیں سہولت ہو۔ مختلف غزل کے شعرا کو خراج تحسین پیش کرنے کا ایک سلسلہ نکلے۔ موسیقی اور راگ کیا ہیں؟ طلبا کی سہولت اور سوجھ بوجھ کے مطابق مواد دستیاب ہو جائے۔ جن عظیم مغنیوں نے اپنی عمرِ عزیز کا قیمتی حصہ ریاضت پر صرف کیا ان کا تذکرہ کر کے ان کی خدمات کو سراہا جائے۔

کتابیات

اوّلین ماخذ:

۱) اختر علی خان / ذاکر علی خان، نورنگِ موسیقی، اُردو سائنس بورڈ، لاہور۔ ۲۰۰۴ء

۲) خالد ملک حیدر، سُر سنگھار، پلس کمیونیکیشن، لاہور، ۲۰۰۷ء

۳) خالد ملک حیدر، موسیقی کی پہلی کتاب، پلس کمیونیکشن، لاہور، مارچ ۱۹۸۶ء

۴) خان محمد افضل خان، تحصیلِ موسیقی، ایچیسن چیفس کالج، لاہور، ۱۹۳۱ء

۵) خورشید انور، خواجہ، راگ مالا، خواجہ خورشید انور ٹرسٹ، لاہور، مارچ ۱۹۸۶ء

۶) علی مردان خان، راگ غنچہ، مطبع نول کشور، مقام لکھنؤ، ۱۸۶۳ء

۷) قیصر قلندر، سید، ہماری موسیقی، گل ریز پبلی کیشنز، سری نگر کشمیر، ۱۹۹۵ء

۸) محفوظ کھوکھر، استاد، راگ سروپ، والیم ۵، لوک ورثہ اشاعت گھر، اسلام آباد، جولائی ۲۰۰۹ء

۹) نواب علی خان، ٹھاکر، معارف النغمات، دیباچہ، انتخابِ ادب، ۱۰ ایبک روڈ انارکلی لاہور، ۱۹۷۷ء

ثانوی ماخذ:

۱) ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، جدید اُردو ادبیات، فیروز سنز۔ لاہور، س ن

۲) احمد صدیق مجنوں، تاریخِ جمالیات یعنی فلسفۂ حسن پر مختصر تاریخی تبصرہ، انجمن ترقی اُردو علی گڑھ، جنوری ۱۹۵۹ء

۳) احمد فرازؔ، تنہا تنہا، ماورا، لاہور، ۱۹۷۱ء

۴) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، اُردو غزل، تکنیک اور ہیت کے خدوخال، پی ڈی ایف، ای بک،

۵) اسد اللہ خان غالبؔ، دیوانِ غالبؔ، الفیصل ناشرانِ کتب، لاہور، ۲۰۰۷ء

۶) اسد اللہ خان غالبؔ، مرزا، منقبت، دیوانِ غالبؔ، شیخ غلام علی سنز۔ لاہور ۱۹۶۷ء

۷) اکرم، خواجہ، ڈاکٹر، اُردو کی شعری اصناف، سیونتھ سکائی پبلشرز، لاہور، جولائی ۲۰۱۴ء

۸) الطاف حسین حالیؔ، دیوانِ حالی، دیباچہ، زاہد بشیر پرنٹرز لاہور، 2001ء

۹) الطاف حسین حالیؔ، مولانا، حیاتِ سعدی، مجتبائی پریس، لاہور، ۱۸۸۸ء

۱۰) الطاف حسین حالیؔ، مولانا، مقدمۂ شعر و شاعری، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۲۸ء

۱۱) امیرؔ مینائی، دیوان، اعظم اسٹیم پریس، حیدرآباد دکن، ۱۹۴۰ء

۱۲) انجم شیرازی، اُردو غزل گائیکی، سانجھ، لاہور، ۲۰۱۲ء

۱۳) اوصاف احمد، بیسویں صدی کی اُردو شاعری، اُردو ہوم لاہور، ستمبر ۲۰۱۳ء

۱۴) باقر علی، مولوی، مترجم، آئینِ اکبری، ابوالفضل، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۷ء

۱۵) بہادر شاہ ظفرؔ، اجڑے دیار میں، الحمد پبلی کیشنز،، لاہور، ۲۰۰۸ء

۱۶) حبیب جالب، برگِ آوارہ، دانیال، کراچی، ۲۰۰۱،

۱۷) حسن مثنیٰ، مراثی انیس و دبیر میں رزمیہ عناصر، انیس و دبیر، دوسو سالہ سیمینار، مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء

۱۸) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، اصنافِ ادب، سنگت پبلشرز، لاہور ۲۰۱۲ء

۱۹) خاور احمد، نیرنگِ غزل، پیش لفظ، ڈاکٹر انعام الحق جاوید، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، مئی 2015ء

۲۰) خاور اعجاز، مؤلف، نیرنگِ غزل (ولیؔ تا احمد فرازؔ)، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۵ء

۲۱) ذوالفقار علی بخاری، سرگزشت، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء

۲۲) رام بابو سکسینہ، تاریخ اُردو ادب، سیونتھ سکائی، لاہور، دسمبر ۲۰۱۴ء

۲۳) سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق تخلیقی شخصیات اور تنقید، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء

۲۴) سلیم اختر، ڈاکٹر، ادب اور لاشعور، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۸ء

۲۵) سلیم اختر، ڈاکٹر، اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۷ء

۲۶) شبلی نعمانی، شعر العجم، حصہ دوم، معارف اعظم گڑھ، ۱۹۸۸ء

۲۷) شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر، شعر شور انگیز، ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی، اپریل، جون ۱۹۹۰ء

۲۸) شمیم حنفی، نئی شعری روایت، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان نئی دہلی، جنوری ۲۰۰۵ء

۲۹) صفیہ بانو، ڈاکٹر، انجمنِ پنجاب تاریخ اور خدمات، کفایت اکیڈیمی، کراچی ۱۹۷۸ء

۳۰) طارق ہاشمی، نظم اور معاصر انسان، پورب اکادمی، اسلام آباد، فروری ۲۰۱۵ء

۳۱) طاہر گل، سلسلۂ خواب، انحراف پبلی کیشنز، لاہور، جون ۲۰۱۷ء

۳۲) عابد علی عابدؔ، پروفیسر، اصولِ انتقادِ ادبیات، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء

۳۳) عبادت بریلوی،ڈاکٹر، مقدمہ، مشمولہ کلیاتِ میرؔ، س ن
۳۴) عبادت بریلوی،ڈاکٹر، غزل اور مطالعہ ءغزل، انجمن ترقیِ اُردو، پاکستان،۱۹۵۵ء
۳۵) عبد الحق، مولوی، قواعدِ اُردو، سیونتھ سکائی پبلی کیشنز، لاہور، اپریل ۲۰۱۲ء
۳۶) عبد الحق، مولوی، مرحوم دہلی کالج، انجمن ترقی اُردو ہند۔ دہلی ۱۹۴۵ء
۳۷) عبدالحلیم شرر، آل انڈیا میوزک کانفرنس(۱۹۱۶ء) کے موقع پر ایک گفتگو، مجلہ کلاسیک، ظہیر ایسوسی ایٹس، راولپنڈی، جنوری ۱۹۸۶ء
۳۸) عبدالحمید عدمؔ، خرابات، چوہدری اکیڈیمی، لاہور، س ن
۳۹) عبدالرحمٰن بجنوری، ڈاکٹر، مقالات بجنوری، ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری ٹرسٹ اسلام آباد۔ مئی ۲۰۱۱ء
۴۰) عماد بلگرامی، نواب، مولوی عبدالحق، مرتبین، انتخابِ میرؔ، فضلی سنز، کراچی، اپریل ۲۰۰۰ء
۴۱) غلام رسول مہرؔ، مکاتیبِ غالبؔ، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، س ن
۴۲) غلام مصطفٰی تبسم، صوفی، کلیاتِ صوفی تبسم، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، جنوری ۲۰۰۸ء
۴۳) فراق گورکھپوری، دورِ حاضر اور غزل گوئی،
۴۴) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو رباعی (فنی اور تاریخی ارتقا)، الوقار پبلی کیشنز، لاہور۔ ۲۰۰۷ء
۴۵) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اُردو غزل کی شعری روایت، مکتبہ عالیہ اُردو بازار لاہور، ۱۹۹۵ء
۴۶) فیض احمد فیض، زنداں نامہ، مکتبہ کارواں، لاہور، س ن،
۴۷) فیض احمد فیضؔ، ڈاکٹر، نسخہ ہائے وفا، مکتبہ کارواں کچہری روڈ، لاہور۔ س ن
۴۸) قتیلؔ شفائی، رنگ خوشبو روشنی، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۶ء
۴۹) کلیم الدین احمد، اُردو شاعری پر ایک نظر، الوقار پبلی کیشنز۔ لاہور۔ ۲۰۱۶ء
۵۰) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اُردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، جولائی ۲۰۰۳ء
۵۱) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، اطلاقی تنقید؛ نئے تناظر، حقانی القاسمی، معاصر اُردو نظم: نئے تناظر، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء
۵۲) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، معاصر اُردو غزل؛ نئے تناظر، نظام صدیقی، اطلاقی تنقید ؛نئے تناظر، سنگِ میل، لاہور، ۲۰۰۸ء
۵۳) گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ہندستانی قصوں سے ماخوذ اُردو مثنویاں، سنگِ میل، لاہور۔ ۲۰۰۳ء

۵۴) مؤلفینِ ادارہ، معروف مسلم سائنسدان (سوانح اور کارنامے)، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، ۲۰۰۶ء
۵۵) محمد اقبال، علامہ، ڈاکٹر، بانگِ درا، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۷۱ء
۵۶) محمد حسین آزادؔ، آبِ حیات، سنگِ میل، لاہور، ۱۹۹۵ء
۵۷) محمد صادق، ڈاکٹر، آبِ حیات کی حمایت میں اور دوسرے مضامین، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۷۳ء
۵۸) محمد عتیق صدیقی، پروفیسر، اُردو مثنوی کا ارتقا، شمالی ہند میں، مکتبہ جامعہ نئی دہلی، ۲۰۱۰ء
۵۹) مرتضیٰ حسین فاضل، جواہرِ دبیر، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور۔ ۲۰۱۵ء
۶۰) معین الدین عقیل، پاکستانی غزل؛ تشکیلی دور کے رویئے اور رجحانات، ابو الکلام آزادؔ ریسرچ انسٹی ٹیوٹ پاکستان، کراچی، ۱۹۹۷ء
۶۱) منیرؔ نیازی، تیز ہوا اور تنہا پھول، دوست پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۸ء
۶۲) مومن خان مومنؔ، کلیاتِ مومنؔ (جلد اول)، مجلسِ ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۴ء
۶۳) میر اجی، مشرق و مغرب کے نغمے، انتساب، صلاح الدین احمد، سنگِ میل لاہور، ۲۰۰۹ء
۶۴) ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، لسانیات اور تنقید، پورب اکیڈیمی، اسلام آباد، ۲۰۰۹ء
۶۵) ناصرؔ کاظمی، دیوان، ایجوکیشنل بک ایجنسی، دہلی ۱۹۸۴ء
۶۶) نجم الغنی رام پوری، حکیم، بحر الفصاحت، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو زبان، نئی دہلی، مارچ ۲۰۰۶ء
۶۷) وزیر آغا، ڈاکٹر، نظمِ جدید کی کروٹیں، سنگت پبلشرز، لاہور، ۲۰۱۳ء
۶۸) ہادی رسوا، مرزا، امراؤ جان ادا، کشمیر کتاب گھر، لاہور، س ن
۶۹) یوسف حسین خان، اُردو غزل، اعظم اسٹیم پریس، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۸ء
۷۰) یوسف حسین خان، ڈاکٹر، روحِ اقبال، ادارہ اشاعتِ اُردو۔ حیدر آباد دکن۔ ۱۹۴۴ء
۷۱) یونس حسنی، ڈاکٹر، اختر شیرانی اور جدید اُردو ادب، انجمن ترقی اُردو پاکستان۔ کراچی۔ ۱۹۷۶ء

لغات:

۱) سید احمد دہلوی، مولوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد سوم، اسلامیہ پریس لاہور، جنوری ۱۸۹۸ء
۲) سید احمد دہلوی، مولوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد چہارم، اسلامیہ پریس لاہور، جنوری ۱۸۹۸ء

جریدہ:

۱) غلام عباس، امیر خسرو ماہرِ موسیقی کی حیثیت سے، نگار، لاہور، اکتوبر ۱۹۳۷ء

مصاحبہ:

حبیب ولی محمد، ڈیفنس، کراچی، اپریل ۲۰۱۴ء

❀❀❀

Social Media Youtube Links

1. https:www.youtube.com/watch?V=NLZ5xdMGay
۲۵/جنوری ۲۰۱۷ء
2. https://www.youtube.com/watch?v=EFyMghZKILI
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء
3. https://www.youtube.com/watch?v=dCixoQw2b1Q
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء
4. https://www.youtube.com/watch?v=OVNyIzPw9Ms
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء
5. https://www.youtube.com/watch?v=AjUZXK2M7X4
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء
6. https://www.youtube.com/watch?v=fjMRhGeersQ
۲۶/جنوری ۲۰۱۷
7. https://www.youtube.com/watch?v=AK4Z_QkYsms
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء
8. https://www.youtube.com/watch?v=mo5_qDUkXnQ
۲۶/جنوری ۲۰۱۷ء

9. https://www.youtube.com/watch?v=L1u48Mg3FI8
۲۶/جنوری۲۰۱۷ء

10. https://www.youtube.com/watch?v=5OW3d40ZQoo
۲۶/جنوری۲۰۱۷ء

11. https://www.youtube.com/watch?v=kQHl5tcb5vc
۳۰/جنوری۲۰۱۷ء

12. https://www.youtube.com/watch?v=WFas-1LQwAs
۳۰/جنوری۲۰۱۷ء

13. https://www.youtube.com/watch?v=Tq5QwbR8uys
۳۰/جنوری۲۰۱۷ء

14. https://www.youtube.com/watch?v=rUGb4tK8izk
۳۰/جنوری۲۰۱۷ء

15. https://www.youtube.com/watch?v=85JeiPaSAlo
یکم فروری۲۰۱۷ء

16. https://www.youtube.com/watch?v=2pU0zNwuk6I
یکم فروری۲۰۱۷ء

17. https://www.youtube.com/watch?v=2pU0zNwuk6I
یکم فروری۲۰۱۷ء

18. https://www.youtube.com/watch?v=rGg9TBKtlLI&pbjreload=10
یکم فروری۲۰۱۷ء

19. https://www.youtube.com/watch?v=TzjoF8oxJk0
یکم فروری۲۰۱۷ء

20. https://www.youtube.com/watch?v=c_t7s3D_VZ8
۳/فروری۲۰۱۷ء

21. https://www.youtube.com/watch?v=CuEmA1EMzUc
۳/فروری۲۰۱۷ء

22. https://www.youtube.com/watch?v=PI3Za6DAPXI
۳/فروری۲۰۱۷ء

23. https://www.youtube.com/watch?v=igAPIzQbidk
۳/فروری۲۰۱۷ء

24. https://www.youtube.com/watch?v=46O1sIpApIg
۳/فروری۲۰۱۷ء

25. https://www.youtube.com/watch?v=EWpC84OU22c
۳/فروری۲۰۱۷ء

26. https://www.youtube.com/watch?v=w-41MFjZeHQ
۳/فروری۲۰۱۷ء

27. https://www.youtube.com/watch?v=8DWrhjWF9rw
۴/فروری۲۰۱۷ء

28. https://www.youtube.com/watch?v=wwEVbxe-UnQ
۴/فروری۲۰۱۷ء

29. https://www.youtube.com/watch?v=KA8Iw6FMPeE
۴/فروری۲۰۱۷ء

30. https://www.youtube.com/watch?v=93FE9G3hfv4
۴/ فروری۲۰۱۷ء

31. https://www.youtube.com/watch?v=mq6vK1oS2k4
۵/فروری۲۰۱۷ء

32. https://www.youtube.com/watch?v=iV7blAYLR1A
۵/فروری۲۰۱۷ء

33. https://www.youtube.com/watch?v=eKamYYmn3ng
۵/فروری۲۰۱۷ء

34. https://www.youtube.com/watch?v=g7WebWJCCGA
۶/فروری۲۰۱۷ء

35. https://www.youtube.com/watch?v=tSC3uWhpk94
۶/فروری۲۰۱۷ء

36. https://www.youtube.com/watch?v=Um8WVxWqmf8
۶/فروری۲۰۱۷ء

37. https://www.youtube.com/watch?v=sDi7q7e93Ng
۶/فروری۲۰۱۷ء

38. https://www.youtube.com/watch?v=zH_z36Yc-zk
۶/فروری۲۰۱۷ء

39. https://www.youtube.com/watch?v=9bK62ATrLS8
۶/فروری۲۰۱۷ء

40. https://www.youtube.com/watch?v=gccri6W4rFc
۷/فروری۲۰۱۷ء

41. https://www.youtube.com/watch?v=ASuLSb_EsZM
۷/فروری۲۰۱۷ء

42. https://www.youtube.com/watch?v=Y70JNnyPkHI
۷/فروری۲۰۱۷ء

43. https://www.youtube.com/watch?v=tqXF130g6no
۷/فروری۲۰۱۷ء

44. https://www.youtube.com/watch?v=osZQJ1GUzn8
۷/فروری۲۰۱۷ء

45. https://www.youtube.com/watch?v=ruZ9jy5kWAE
۷/فروری۲۰۱۷ء

46. https://www.youtube.com/watch?v=cDqTxSPuylk
۷/فروری۲۰۱۷ء

47. https://www.youtube.com/watch?v=_fKTllDukCg
۷/فروری۲۰۱۷ء

48. https://www.youtube.com/watch?v=0FNo1tKI2A4
۷/فروری۲۰۱۷ء

49. https://www.youtube.com/watch?v=Iawp4yCkfHM
۷/فروری۲۰۱۷ء

50. https://www.youtube.com/watch?v=PVYavE_jmF8
۷/فروری۲۰۱۷ء

51. https://www.youtube.com/watch?v=UK7ehrW4b_M
۸/فروری۲۰۱۷ء

52. https://www.youtube.com/watch?v=QMRQyKR-SQI
۸/فروری۲۰۱۷ء

53. https://www.youtube.com/watch?v=VoAlBP16mG8
۸/فروری۲۰۱۷ء

54. https://www.youtube.com/watch?v=4Per3N4fl2Y
۸/فروری۲۰۱۷ء

55. https://www.youtube.com/watch?v=enoX89bQvug
۸/فروری۲۰۱۷ء

56. https://www.youtube.com/watch?v=enoX89bQvug
۸/فروری۲۰۱۷ء

57. https://www.youtube.com/watch?v=peqeyLxiGUg
۹/فروری۲۰۱۷ء

58. https://www.youtube.com/results?search_query
۹/فروری۲۰۱۷ء

59. https://www.youtube.com/watch?v=HJe16YQCmvM
۹/فروری۲۰۱۷ء

60. https://www.youtube.com/watch?v=9EljixrFh04

۹/فروری۲۰۱۷ء

61. https://www.youtube.com/watch?v=lBvrWHepgMY

۹/فروری۲۰۱۷ء

62. https://www.youtube.com/watch?v=QBTAqKcuUQY

۹/فروری۲۰۱۷ء

63. https://www.youtube.com/watch?v=9c7zqBxQU_s

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

64. https://www.youtube.com/watch?v=LyUKSyaBml0

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

65. https://www.youtube.com/watch?v=nJbC28YiVZg

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

66. https://www.youtube.com/watch?v=84nmIbolONU

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

67. https://www.youtube.com/watch?v=FWkoj2JhaSw

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

68. https://www.youtube.com/watch?v=Lb-sx2oTEIc

۱۰/فروری۲۰۱۷ء

69. https://www.youtube.com/watch?v=tfBqbtvF6Kk

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

70. https://www.youtube.com/watch?v=FXH4uvGOojQ

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

71. https://www.youtube.com/watch?v=Z0Y4zXuMUjw

۱۱/فروری۲۰۱۷ء

72. https://www.youtube.com/watch?v=E2qvlrjtUkQ

۲۰/فروری۲۰۱۷ء

73. https://www.youtube.com/results?search_query=%D8%A8%D8%A7+khaal+o+khab+hue+roona

۲۰/فروری۲۰۱۷ء

74. https://www.youtube.com/watch?v=JWXCIA46BZ4

۲۰/فروری۲۰۱۷ء

75. https://www.youtube.com/watch?v=Kfi5ug2jQDw

۲۰/فروری۲۰۱۷ء

76. https://www.youtube.com/watch?v=N3CL3gcbGBQ

۲۱/فروری۲۰۱۷ء

77. https://www.youtube.com/watch?v=dVLw4h3iYNE

۲۱/فروری۲۰۱۷ء

78. https://www.youtube.com/watch?v=5FPYgy5R3a4

۲۱/فروری۲۰۱۷ء

79. https://www.youtube.com/watch?v=mby8I6p2ZJY

۲۱/فروری۲۰۱۷ء

80. https://www.youtube.com/watch?v=ypLPflo-gJg

۲۱/فروری۲۰۱۷ء

81. https://www.youtube.com/watch?v=h181UWtCNJ8

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

82. https://www.youtube.com/watch?v=Y3AfpUTNHCg

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

83. https://www.youtube.com/watch?v=TqGrO5daKqM

۲۲/فروری۲۰۱۷ء

84. https://www.youtube.com/watch?v=jWin4-uS1Lg
۲۲/فروری۲۰۱۷ء

85. https://www.youtube.com/watch?v=8d7jDX_vt3Q
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

86. https://www.youtube.com/watch?v=dkQBLfTVLnI
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

87. https://www.youtube.com/watch?v=HEDe52fExq8
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

88. https://www.youtube.com/watch?v=WNVd5spkeHw
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

89. https://www.youtube.com/watch?v=EOD8pglae0o
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

90. https://www.youtube.com/watch?v=MwYnvxmOAoM
۲۳/فروری۲۰۱۷ء

91. https://www.youtube.com/watch?v=1agGofETwlo
۲۴/فروری۲۰۱۷ء

92. https://www.youtube.com/watch?v=-7XLV4ikzic
۲۴/فروری۲۰۱۷ء

93. https://www.youtube.com/watch?v=dQdQX09dE6M
۲۴/فروری۲۰۱۷ء

94. https://www.youtube.com/watch?v=Y6lqx2pjzqE
۲۷/فروری۲۰۱۷ء

95. https://www.youtube.com/watch?v=8HuMe4cOND4
۲۷/فروری۲۰۱۷ء

96. https://www.youtube.com/watch?v=8S8AucqX1iE

۲۷/فروری۲۰۱۷ء

97. https://www.youtube.com/watch?v=c6u7B13HXaA
۲۷/فروری۲۰۱۷ء

98. https://www.youtube.com/watch?v=ZFd2Dkuk7NE
۲۷/فروری۲۰۱۷ء

99. https://www.youtube.com/watch?v=U0FMSVVp81k
۲۷/فروری۲۰۱۷ء

100. https://www.youtube.com/watch?v=lR_UtkrVUKg
۲/مارچ۲۰۱۷ء

101. https://www.youtube.com/watch?v=eyUv_4HjIxA
۲/مارچ۲۰۱۷ء

102. https://www.youtube.com/watch?v=SkgJ9Hm0Wy8
۲/مارچ۲۰۱۷ء

103. https://www.youtube.com/watch?v=qNY4xBXQTqU
۲/مارچ۲۰۱۷ء

104. https://www.youtube.com/watch?v=GzB60B6ppr4
۲/مارچ۲۰۱۷ء

105. https://www.youtube.com/results?search_query=dost+kia+khoob
۳/مارچ۲۰۱۷ء

106. https://www.youtube.com/watch?v=7n-CqchjWng
۳/مارچ۲۰۱۷ء

107. https://www.youtube.com/watch?v=iaQvfxnJwsw
۳/مارچ۲۰۱۷ء

108. https://www.youtube.com/watch?v=E66v-2Ds4bg
۳/مارچ۲۰۱۷ء

109. https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc

۴/مارچ۲۰۱۷ء

110. https://www.youtube.com/watch?v=y1JCAWv--Bw
۴/مارچ۲۰۱۷ء

111. https://www.youtube.com/watch?v=5xriJ8LDXo8
۴/مارچ۲۰۱۷ء

112. https://www.youtube.com/watch?v=0pL92zrEVcE
۴/مارچ۲۰۱۷ء

113. https://www.youtube.com/watch?v=ZK7ZuXbW038
۴/مارچ۲۰۱۷ء

114. https://www.youtube.com/watch?v=i5bSh7ixd8c
۵/مارچ۲۰۱۷ء

115. https://www.youtube.com/watch?v=aXSx3amYF0Y
۵/مارچ۲۰۱۷ء

116. https://www.youtube.com/watch?v=rR0BF-CSiMw
۵/مارچ۲۰۱۷ء

117. https://www.youtube.com/watch?v=vZfWhlBMy-g
۵/مارچ۲۰۱۷ء

118. https://www.youtube.com/watch?v=wKFHmXAx2v0
۵/مارچ۲۰۱۷ء

119. https://www.youtube.com/watch?v=mKLRsd1OzRE
۸/مارچ۲۰۱۷ء

120. https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc
۹/مارچ۲۰۱۷ء

121. https://www.youtube.com/watch?v=3aK0KUb12lc
۱۰/مارچ۲۰۱۷ء